Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz6189unse

DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

# DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

VI

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

E. MUHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

THE GETTY CENTER

# Inhalts-Angabe.

(Die vor den Seitenzahlen stehenden Ziffern I und II geben an, in welchem Halbband sich die betr. Artikel und Illustrationen befinden.)

## Literarischer Theil.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Des Fürsten Bismarck 80. Geburtstag | II | 1 |
| Crane, Walter. Die Bedeutung der angewandten Künste und ihre Beziehungen zum Alltagsleben. Deutsch von Otto Wittich | II | 90 |
| Freihofer, Alfred. Die Malerei auf den Münchener Ausstellungen von 1895 | II | 59 |
| Gurlitt, Cornelius. Sir Edward Burne-Jones | I | 21 |
| Kirchbach, Wolfgang. Die ersten Künstler | II | 45 |
| Meissner, Franz Hermann. Max Klinger, Ein Künstlerbildniss | I | 1 |
| Merk, E. Ein guter Freund | I | 57 |
| Oettingen, Wolfgang von. Arthur Kampf | II | 21 |
| Pietsch, Ludwig. Franz von Defregger | II | 3 |
| Schmädel, J. von. Der Wittelsbacher Brunnen am Maximiliansplatz in München | II | 99 |
| Spier, A. Die Ausstellung der Engländer und Franzosen im Glaspalast und in der Secession | II | 102 |
| Spier, A. Franz von Lenbach | I | 77 |
| Spiro, Friedrich, Dr. Englischer Einfluss auf deutsches Musikleben | I | 70 |
| Unsere Bilder | I | 75 |
| Walter, Fred. Zu unsern Bildern | II | 51 |
| Woermann, Karl. Johannes. Eine Künstlergeschichte | II | 15 |
| Zimmern, H. Die Muse des Volkes in Toskana | II | 39 |


## Vollbilder.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Bail, Josèphe. Zeitvertreib | II | 114 |
| Blos, Carl. Die Wiege | II | 78 |
| Bource, Henri. Dahin! | I | 64 |
| Burne-Jones, Sir Edward. Liebe und Vergänglichkeit | I | 24 |
| — — Cupido und Psyche | I | 28 |
| — — Der Spiegel der Venus | I | 28 |
| — — Die goldenen Stufen | I | 32 |
| — — Pan und Psyche | I | 36 |
| — — Die Verkündigung | I | 36 |
| — — «Le Chant d'Amour» | I | 40 |
| — — Das Schreckenshaupt | I | 44 |
| — — Das Herz der Rose | I | 44 |
| — — Das Bad der Venus | I | 48 |
| Burne-Jones, Sir Edward. Die Hoffnung | I | 52 |
| Bürgel, Hugo. Im Alpenvorlande | II | 72 |
| Courtois, Gustave. Bildniss | II | 58 |
| Defregger, Franz von. Kriegsgeschichten | II | 4 |
| — — Das neue Instrument | II | 8 |
| — — Winkeltanz | II | 8 |
| — — Plauderei | II | 12 |
| — — Der Thurerwirth | II | 16 |
| — — Ein neues Fuhrwerk | II | 18 |
| — — Die Werbung | II | 62 |
| Demont-Breton, Virginie. Die Welle kommt | II | 54 |
| Doré, Gustav. Hochgebirgslandschaft | II | 42 |
| Farneti, Stefano. Die Sonate | I | 72 |
| Fink, August. Mondaufgang im Winter | I | 68 |

| | | Seite |
|---|---|---|
| Hackl, Gabriel. Carl Borromaeus | II | 82 |
| Hildebrand, Adolf. Der Wittelsbacher Brunnen in München | II | 102 |
| Kampf, Arthur. Der Choral von Leuthen | II | 24 |
| — — Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813 | II | 24 |
| — — Im Trauerhause | II | 28 |
| — — Im Café | II | 28 |
| — — Neckerei | II | 32 |
| — — Knabenbildniss | II | 38 |
| Kampf, Eugen. Flandrische Mühle | II | 86 |
| Klinger, Max. Aus «Rettungen ovidischer Opfer»: Apollo und Daphne III | I | 8 |
| — — Aus «Intermezzi»: Simplicius und der Einsiedel I | I | 8 |
| — — Aus «Dramen»: Berliner Märztage 1848 I (Hôtelplünderung) | I | 8 |
| — — Aus «Eine Liebe»: Am Parkthor | I | 12 |
| — — Aus «Vom Tode I»: Das Kind | I | 16 |
| — — Aus «Vom Tode II»: An die Schönheit | I | 18 |
| — — Salome | I | 20 |
| Koch, Hermann. Unerwarteter Besuch | I | 74 |
| Lautenschlager, Marie. Ein letztes Wort | II | 94 |
| Leempoels, J. F. Das Schicksal und die Menschheit | II | 96 |
| Leighton, Sir Frederick. Rizpah | II | 118 |
| Lenbach, Franz von. Kaiser Wilhelm I. | I | 100 |
| — — Fürst von Hohenlohe | I | 100 |
| — — Hermann Lingg | I | 100 |
| — — Gottfried Semper und Moritz Schwind | I | 100 |
| — — Portrait des Fräulein S. | I | 100 |
| — — Portrait der Frau E. K. | I | 100 |
| — — Charlotte, Erbprinzessin von Meiningen | I | 100 |
| Lenbach, Franz von. Portrait des Fräulein v. H. | I | 100 |
| — — Portrait der Frau von J. H. mit Tochter | I | 100 |
| — — Portrait der Frau Baronin H. | I | 100 |
| — — Alice Barbi (Baronin Woff in St. Petersburg) | I | 100 |
| — — Lady de Grey | I | 100 |
| — — Portrait der Frau R. | I | 100 |
| — — Portrait der Frau L. | I | 100 |
| Liska, Emanuel K. Michel Angelo's Traum | I | 60 |
| Maignan, Albert. Die Sturmglocke | II | 58 |
| Modersohn-Worpswede, Otto. Sturm im Teufelsmoor | II | 70 |
| de Palézieux, Edmund. Frisch zugegriffen | II | 106 |
| Prinet, R. X. Tanz im Pensionat | II | 46 |
| Repin, Ilja Jefimowitsch. Antwort von freien Kosaken (Zaporojzi) auf ein Ultimatium des türkischen Sultans | II | 118 |
| Ritzberger, Albert. Dämmerstunde | II | 76 |
| Schuster-Woldan, Georg. Am Strande des Meeres | II | 66 |
| Stone, Marcus. Ein geraubter Kuss | II | 119 |
| Stuck, Franz. Die Sphinx | II | 90 |
| Surand, Gustav. Kampf mit dem Drachen | II | 50 |
| Tuke, Henry S. Badende Jungen | II | 106 |
| Waderé, Heinrich. Ehrengabe, gewidmet dem Fürsten Bismarck zu seinem 80. Geburtstage von der Allgemeinen Deutschen Kunst-Genossenschaft | II | 1 |
| Walther, Clara. Madonna | I | 76 |
| Zimmermann, Ernst. «Kommet zu mir, die ihr mühselig seid und beladen, denn ich will euch erquicken» | II | 98 |


## Textbilder.


| | | Seite |
|---|---|---|
| Agache, Alfred Pierre. Zauberin | II | 110 |
| Anetsberger, Hans. Bildniss | II | 79 |
| Artigue, A. Wiesenblumen | II | 53 |
| Baer, Fritz. Dorfpartie | II | 68 |
| Baschet, Marcel. Sarcey bei seiner Tochter, Frau Brisson | II | 120 |
| Blos, Carl. Bildniss | II | 67 |
| Bredt, Ferd. Max. Verklungene Lieder | II | 83 |
| Burne-Jones, Sir Edward. Maria Magdalena am Grabmal | I | 21 |
| — — Die Schöpfungstage | I | 22 23 |
| — — Orpheus' Tod | I | 26 |
| — — Die Göttin belebt (Aus dem Pygmalion-Cyklus) | I | 27 |
| — — Waldnymphe | I | 30 |
| — — Der Sommer | I | 34 |

Seite

Burne-Jones, Sir Edward. Die Treue . . I 35
— — Die Nacht . . . . . I 39
— — Circe . . . . . I 40
— — Der Glaube . . . . . I 41
— — Kreuzigung . . . . . I 55
— — Studien I 24 25 28 29 31 32 33 36 38 43 45 47 48 49 50 51 52 53 54
Canal, Gilbert von. Rosscastle . . . . . II 76
Corinth, Louis. Kreuzabnahme . . . . . II 77
Courtois, Gustave. Herrenbildniss . . . . . II 56
Defregger, Franz von. Selbstbildniss . . . II 3
— — «Die Wacht» bei Dölsach . . . . . II 4
— — Mittagsrast . . . . . II 6
— — Weihnachtsgabe . . . . . II 7
— — Andreas Hofer . . . . . II 9
— — Zitherspielerin . . . . . II 11
— — Sommerhütte . . . . . II 12
— — Wie die Alten sungen . . . . . II 13
— — Almhütte . . . . . II 14
— — Studie . . . . . II 63
Duez, E. A. M. Rosen . . . . . II 55
Erdtelt, Alois. Portraitstudie . . . . . II 60
Fabrès, Antonio. Ein Flamländer . . . . . II 111
Fechner, Hanns. Bildniss des Schriftstellers Wilhelm Raabe . . . . . II 71
Feldmann, Wilhelm. Mondaufgang . . . . . II 68
Gauld, David. Mädchen mit Kuh . . . . . II 87
Gilsoul, Victor. Ein Sturmwind . . . . . II 63
Hacker, Arthur. Bildniss des Bildhauers Onslow Ford . . . . . II 103
Hey, Paul. Illustrationen zu: E. Merk, Ein guter Freund I 57 59 61 62 63 65 66 68
van Hess, Gustav Adolf. Marine . . . . . II 64
Herkomer, Herman G. Bildniss des Herrn Hubert Herkomer, R. A. . . . . II 106
Hölzel, Adolf. Sonnige Winterlandschaft . . II 84
Jernberg, Olof. Nach dem Regen . . . . . II 74
Kampf, Arthur. Studien II 22 23 24 25 27 28 29 30 31 33 34 35 36 37
Keller-Reutlingen, Paul. Marktbreit . . . II 82

Seite

Keller-Reutlingen, Paul. Nacht . . . . . II 86
Klinger, Max. Phantasie und Künstlerkind . I 1
— — Centaur bei den Wäscherinnen . . . . I 3
— — Todtes Mädchen . . . . . I 5
— — Der Zinsgroschen . . . . . I 7
— — Aus Brahms' Kompositionen. Schlussblatt: «Der befreite Prometheus» . . . I 9
— — Kinderstudie . . . . . I 11
— — Aktstudie . . . . . I 12
— — Frauenköpfe . . . . . I 13
— — Der Pflasterer . . . . . I 15
— — Aus: «Paraphrase über den Fund eines Handschuhs» . . . . . I 17
— — Ex libris Gurlitt . . . . . I 20
Laroche, A. Der Thau . . . . . II 57
Lenbach, Franz von. Fürst Bismarck 1895 . I 79
— — Hans von Bülow . . . . . I 81
— — Franz Stuck . . . . . I 83
— — Bildniss einer Amerikanerin . . . . . I 85
— — Paul Heyse . . . . . I 87
— — Clementine, Herzogin von Coburg . . . I 91
— — Ignaz von Döllinger . . . . . I 93
— — Marion Lenbach . . . . . I 97
Lindenschmit, Wilhelm von. Gesellschaft . II 67
Lübbes, Maria. Eingeschlafen . . . . . II 65
Luyten, Henry. Netzeflicken . . . . . II 88
Munthe, Ludwig. Spätherbst . . . . . II 69
Oeder, Georg. Niederrheinische Landschaft . II 61
Paterson, James. Barbuie-Farm . . . . . II 117
Reid, Samuel. Septembermorgen . . . . . II 107
Rosier, Jean Guillaume. Das Menuet . . . . II 52
— — Bei meinem Freunde Dupont . . . . . II 54
Schlitt, Heinrich. Schwimmschule . . . . II 75
Schwill, William. Bildniss . . . . . II 59
Segantini, Giovanni. Gestalten der Kindsmörderinnen . . . . . II 85
Tayler, A. Chevallier. Es lebe die Königin! II 114
Thor, Walther. Darf ich mit? . . . . . II 78
Trübner, Wilhelm. Bildniss . . . . . II 65
Vezin, Frederick. Meine Frau und ich . . . II 72

Mit Genehmigung des Verlegers Fritz Gurlitt, Berlin.

# Max Klinger.

## Ein Künstlerbildniss von Franz Hermann Meissner.*)

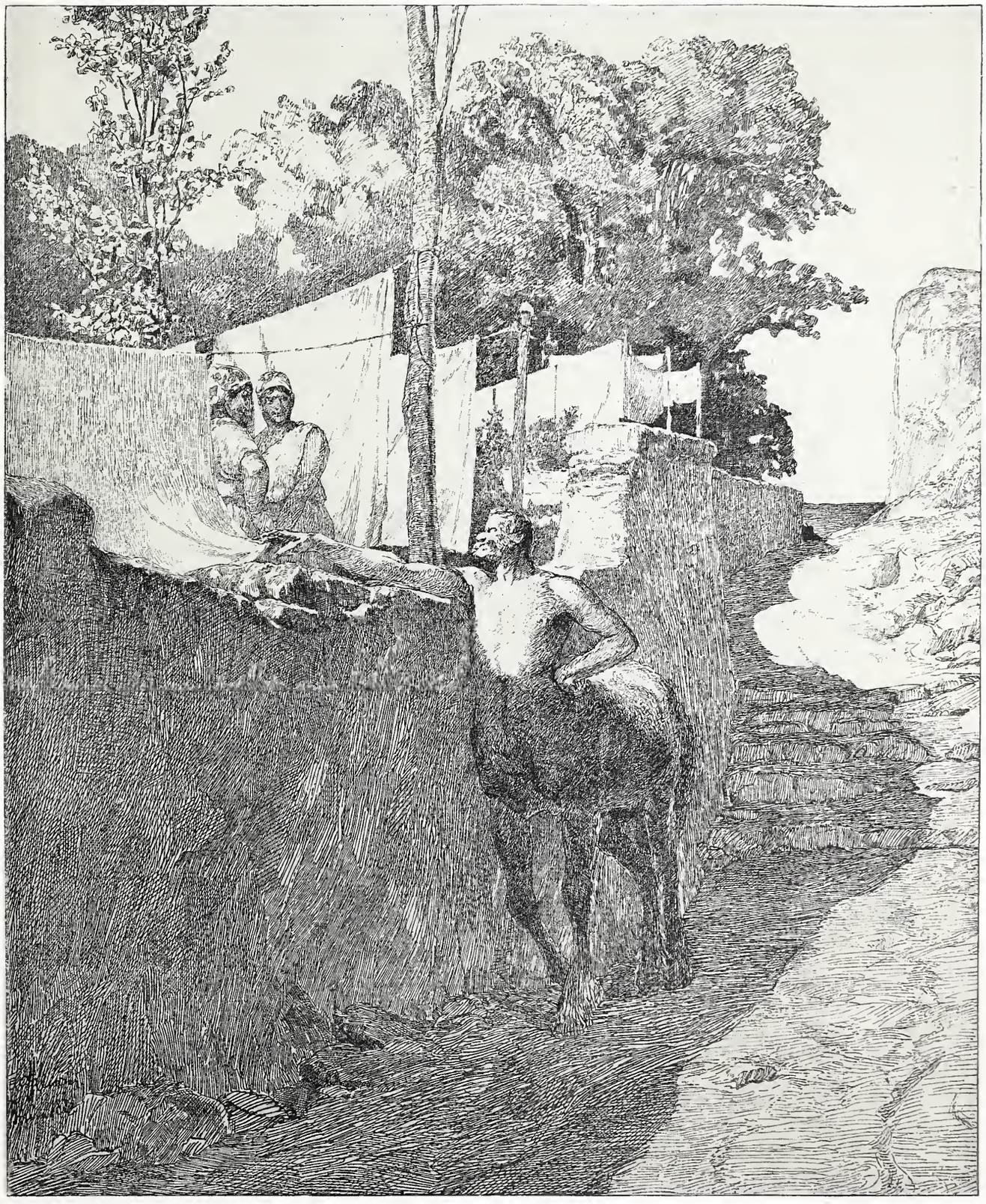
Die Auffassung der modernen Kunstgeschichte vom Ursprünglichen, Starken, Intimen und Persönlichen als dem Künstlerischen, Lebensmächtigen und darum Bleibenden im Kunstwerk hat längst begonnen, Veränderungen in der geschichtlichen Anschauung vorzunehmen. Als Vorbild blasst die Antike ab, an Stelle der übertriebenen Verehrung Rafael's tritt tiefere Erkenntniss und höhere Schätzung der drei Frühlingsriesen der Renaissance: Michelangelo, Dürer, Rembrandt. In den Vordergrund ist auch eine kleine Reihe bisher zu wenig beachteter Künstler gestellt, hinter deren veralteter Handschrift derselbe mächtige Lebensprozess für den Kundigen blossliegt, welcher das Wirken aller Grossen bestimmt und ihr charakteristisches Daseins-Drama ausmacht: der Jubel starken Geistes und arbeitsfrischer Pulse über neue Gedanken, jenes wahnwitzig bethörte Spiel aller Fibern, das Neue, Hohe, Herrliche auch in krystallener Schönheit der Kunstsprache niederzulegen, und dann das Märtyrerthum, weil die Ergiebigkeit des Worts versagt. — Diese Reihe setzt sich aus den geistesmächtigen und seelenfrischen Künstlern mit dem «litterarischen Grundzuge» zusammen, den echtesten Söhnen ihrer Zeit, den auch trotz geringerer formeller Resultate des Lebenswerks unvergänglichen Anregern, den Zeitausdeutern und Sittenschilderern im weiteren Kreis, die immer bereit und auf dem Sprunge standen, ihre umfassende Anschauungswelt über die Grenze der Darstellungsfähigkeit schiessen zu lassen, die nicht zum ein-

*) Die dieser Darstellung zu Grunde liegende Auffassung habe ich bereits 1891 im Oktoberhefte der Westermann'schen Monatshefte gelegentlich einer grösseren Studie über K. im Wesentlichen ausgesprochen. *F. H. M.*

zelnen Werk gewaltige Spannkraft entschnellten, sondern von Tag zu Tag gleichsam, bald in spielender Wirklichkeitsfreude, bald mit dem Pathos des Moralisten, der Treue des Chronisten, dem Tiefsinn des philosophischen Grüblers oder dem Peitschenknall des Satyrikers ihre Lebenskraft äusserten. — Drei Sterne davon hat das 18. Jahrhundert hervorgebracht: Goya in Spanien, den Schöpfer der geistvollen Capriccios, der Stierkämpfe, der malheurs de guerre; Hogarth in England, den moralisirenden Satyriker in ladys fall, Heirath nach der Mode, Leben eines Wüstlings; Chodowiecki in Deutschland, den nüchternen aber scharfen Darsteller der Friedericianischen Zeit, — alle packende Schilderer, deren Werke eine bänderreiche Sittengeschichte von Zeit und Land enthalten, alle lebendig, verständlich und interessant durch die Kraft ihres Geistes und ihres Temperaments geblieben, alle in Cyklendarstellungen als litterarische Geister romanartige Vorstellungen zusammenbrennend, alle durch die namentlich in der Abart der Radirung so ergiebige Stecherkunst mit ihrem graziösen, biegsamen, zur Niederschrift eines geistreichen Einfalls, einer schnellen Beobachtung, einer fliegenden Stimmung geeigneten Charakter gleich Dürer auf die weiten Massen wirkend. Nicht selten ist auch dieser Künstlertypus im Faschingstanz unseres Jahrhunderts: der verstorbene Belgier Wiertz gehörte zu ihm, wenn auch in einer Abart, ein Vertreter mit allen Zeichen ist der in Paris lebende Belgier ungarischer Abstammung, Félicien Rops, und weiterhin mehr als eine charakteristische Persönlichkeit der Gegenwart. Sie treten aber Alle gegen Einen zurück, der gleich dem Hauptahnen dieses spezifisch germanischen Künstlerwesens, Dürer, den litterarischen Grundzug mit monumentaler Gestaltungskraft vereinigt, — das ist die dämonische Erscheinung des Malerradirers Max Klinger, der als Psychologe, Sittenschilderer, Poet und Denker, als Gegenwart- und Zukunftträumer, als Phantast im Sinne eines metaphysischen Glaubensbekenntnisses am Ende des 19. Jahrhunderts als ein ragendes Wahrzeichen erstanden ist und in Zukunft wahrscheinlich als identisch mit unserer Geisteskultur gelten wird, weil er alle Richtungen enthält.

— — — — — — — — — — — —

Max Klinger ist am 18. Februar 1857 zu Leipzig als Sohn eines sehr wohlhabenden Fabrikbesitzers geboren. Sein Genie ist eine im Erbgang gesteigerte Familiengabe, — beim Vater, dem er in Erscheinung und Auge sehr ähnlich ist, schon ungewöhnlich stark, aber wegen des aufgedrungenen Berufs nicht zu bewusster Künstlerschaft gereift, — im Sohn davon das seelische Leiden des Vaters: nämlich der verhaltene Wille zur Kunst, die hoffnungslose jugendliche Sehnsucht, viel Einsamkeit der Phantasiewelt zu jenem Wesen potenzirt, das ich als Dämonie bezeichnen möchte, — abnorme Kraft und innere Nothwendigkeit, die Welt nur unter dem allerpersönlichsten Gesichtspunkt der Kunst betrachten zu können; gleich frei darin der Realität der Gegenwart, der Ueberlieferung durch eine seltsame Fernsicht und Kraft gegenüberzustehen; beinahe vom ersten Erwachen des Instinkts im Kinde an unter einem körperlichen Zwange des unbewussten Willens zur Kunst getrieben und in dieser mit einem verzehrenden Arbeitsdrange ausgestattet zu sein. Im glücklichsten Familienkreis wächst Klinger mit zwei Brüdern und zwei Schwestern heran; — unter dem Auge des Vaters, der bei diesem Kinde froh und opferwillig seine eigenen Jugendträume wiedergrüsst, — der Mutter, welche gleichfalls dem Talent ein warmes Interesse entgegenbringt, greift er, kaum der Kunst des Laufens kundig, gierig nach jedem Bleistift und jedem Schiefergriffel um sich stundenlang mit Kritzeln zu beschäftigen, — lässt, ein wenig älter geworden, mit rührender Naivität und unbewusst die Zahlen seiner Rechenreinschriften für die Schule in Figuren auslaufen und guckt verwundert über das Entsetzen seines Lehrers auf. Von 10—14 Jahren komponirt er bereits; in einer Parodie auf die Olympischen ist mehr als eine der famosen, oft geistvoll (!) aufgefassten Karikaturen fast für die «Fliegenden Blätter» reif. Auf das Wachsen seiner Innenwelt bleibt die Umgebung nicht eindruckslos, wenn sie auch keine Vorbilder gibt, — jenes Leipzig, das Geburtsort und Wirkungskreis so vieler bedeutender Köpfe war, — aussen die ödeste, umqualmte, die Phantasie niederschmetternde Fabrikstadt, — innen, im Kern ohne gerade grosse Potenzen des kunsthistorischen Werths mit uralten Häusern, engen Gassen, Strassen, düstern Durchgängen, dem malerischen alten Rathhaus, interessanten Kirchen und oft merkwürdig aneinander gethürmten wie innerlich scheinbar zusammenhängenden Häuserquadraten ein traulich anheimelndes Nest trotz der Geschäftsläden hinter den malerischen Erkern und Façaden und eines weltstädtischen Lebens der Altstadt, — um diese herum aber, in der neueren Stadt, mit stillen, feierlichen, prunklos vornehmen, im Durchschnittsgeschmack



*Max Klinger.* Centaur bei den Wäscherinnen.

Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie).

gehaltenen Partrizierhäusern und gärtenumkränzten Villen ein fesselndes Gemisch von idyllischer Behaglichkeit und Chique. Das Intime, doch Prickelnde und Hochnervöse davon im Temperament neben der ganz weltabgewandten Phantasie hat Max Klinger so gut wie Richard Wagner.

Schon 1873 geht er nach Karlsruhe zu Gussow, an die Kunstquelle, wie er hoffte. 1875 siedelt er, immer noch hoffnungsfroh, mit diesem Lehrer nach Berlin über, wo sein Genie im Hexenkessel der Weltstadteindrücke schnell reif kochen sollte. Die Atmosphäre von Berlin Ende der siebziger Jahre war eigner Art; sie blieb auf Klinger von grösserem Einfluss als alle späteren Etappen seiner Wanderschaft, — sie bestimmte den Menschen, — so wenig aber wie bei Liebermann seine Kunst, obgleich die Berliner Akademie sehr gern beide für sich in Anspruch nimmt. Man hoffte damals nach 1870 auf die Posaunen eines Berliner Kunstfrühlings, dessen Ausbrechen in den Salons nahe dem Brandenburger Thor man erwartete, den man verkannte, weil er in Arbeiterblousen und radikal, gleichsam vom Osten Berlins her, sich äusserte; man lebte inzwischen unter dem schwülen Himmel der Routine, die 1870 halb mit dem II. Kaiserreich Frankreichs miterobert, halb ein Rest des vorsiebziger Patriarchalimus war. Auf der Bühne zerpflückten Lindau und der noch junge Blumenthal die Medisance der Gesellschaft, aber vorsichtig, — holten Moser u. A. sich goldene Lorbeern bei allen jungen Damen als Bühnenheirathsagenten; Knaus, als der eine der beiden bedeutenden Kunstkönner, stand vereinzelt, — Menzel, der andere, wurde nicht verstanden, sondern im besten Falle als eine Art von technischem Akrobaten bestaunt, — dafür war der blendende Gustav Richter mit seinem geistvollen, aber unhaltbaren französischen Kolorismus Modeperson und wuchs Gussow dazu mit seinem verdienten, aber an der Oberfläche der altholländischen Nachahmung bleibenden Naturalismus heran. Julius Wolff sang ein Minnelied im Butzenscheibentonfall nach dem andern; der geniale Spielhagen stand als packender Zeichner dieser gährenden Zeit im Vordergrund, aber ohne Zukunftsperspektive; die Kritik im Ganzen lebte von Bissigkeit, Geistreichelei und Biedermeierei, — sie blieb ohne jedes litterarische Verdienst um Klarung der Geister. Nur die exakten Wissenschaften standen überall auf der Höhe und im frischesten Werdedrang: Virchow, Helmholtz, und die Zukunftsgöttin Elektrotechnik. Es war Treibhausluft fast überall, etwas abgestanden und von fader Süsse lässiger Zufriedenheit; Missdüfte von Gährung der alten Sitten und Biederkeit dazwischen; kein grosser Zug, der hungernden jungen Künstlerherzen den Weg gewiesen hätte, war in diesem Zustand, der lähmend wirkte, der ein Interesse an grossen Geschehnissen höchstens in blutigen Kalauern auf das Weiala der Wagnerschen Walküren kundgab. Der Radikalismus Liebermann's und Skarbina's waren die ersten künstlerischen Proteste, die fast nothwendige Auflehnung, — der verschlossenere Klinger ging davon ganz nach innen, er verträumte sich in die Antike und in sich selbst, er wurde der einsame, weltscheue, nur auf sich selbst vertrauende Mensch, auf den seine radikalen Genossen am Landwehr-Canal mit heilloser Erwartung blickten, der sich hier und da, aber immer als Aristokrat vom Geist, an die Wirklichkeit hing, sonst aber sich nach eigenem Maass ruhig auswachsen liess, ohne das Schwanengefieder seiner Phantasie stutzen oder vom Hauch ungesunder Umgebung beflecken zu lassen.

Derselbe bieb er auch fortan, wo immer sein unruhiger Fuss rastete, — immer er selbst, schwer eine fremde Sprache beherrschend, schwer fremder Sitte sich fügend; in seinem Auftreten, seiner Kleidung, seinen Manieren das Ausland ohne jeden Einfluss auf sich lassend, — wie Ahasver gepeitscht und verfolgt von dem Dämon eines unerhörten Arbeitsdranges, vor dem er Leben, Jugend, Genuss, Erholung, — Alles — vergisst, — immer allein, immer grübelnd, unbeirrt durch die laue Anerkennung einiger kluger Leute, die an ihm herumzustutzen suchten, unbeirrt auch durch den Hohn, den er lange in Berlin erlitt. Nachdem er hier 1878 zuerst mit sehr widersprechender Aufnahme ausgestellt, geht er in die Fremde, — er ist 1879 in Brüssel, 1880 in München, wo er sich ein halbes Jahr in seinem Zimmer verschliesst, keinen Menschen besucht, keinen Fuss in die weltberühmten Gallerien setzt. 1881—82 wieder in Berlin, 1883—86 in Paris, 1887—88 zum dritten Male in Berlin, geht er 1888—93 mit Stauffer-Bern nach Rom, — seitdem, nach grossen Erfolgen mit Gesammtausstellungen seiner Werke in München 1891 und Berlin 1894, durch grosse und kleine Medaillen und Akademie-Mitgliedschaften als Berühmtheit anerkannt, lebt er mit kurzen Berliner Pausen vorwiegend in Leipzig, — überall gekannt, wo er erscheint, und von jenem die Seelen bezaubernden Nimbus des einsamen Genies umgeben, wie nur noch in diesem Grade Arnold Böcklin. In seiner

behaglichen und umfangreichen Werkstatt inmitten eines nüchternen Fabrikhofes zu Plagwitz haust er mehr als in der freundlichen Villa der Eltern nahebei, schafft er mit staunenerregendem Fleiss Werk an Werk, — bis jetzt fast 200! — jedes originell, stark, mit dem Gepräge grossartigen Sinns, trotz oft starker akademischer Mängel in den Jugendwerken meist von einer organischen Vollkommenheit und Frühlingsfrische, die den Empfänglichen widerspruchslos bezwingen. Im Augenblick der Niederschrift dieser Studie hat er zu kurzer Frühlingsfahrt nach Hellas seine Arbeit unterbrochen, das er in einigen Cyklen so schön wie Keiner zuvor nur durch den Seherblick der Phantasie erfasst und verherrlicht hat. — —

*Max Klinger.* Totes Mädchen. Studie (Dresdener Gallerie).

Ein suchender Geist von eindringender Kraft der Erkenntniss wie äusserster Feinfühligkeit für das Lebensmächtige hat Klinger fast vor allen Zeitgenossen die originellsten Erscheinungen in der Kunst erkannt und als blutgebend auf sich wirken lassen, ohne Nachahmer zu werden. Menzel, dem er im Widmungsblatt des Vereins Berliner Künstler zum 70. Geburtstage des Künstlers in schlichter Grösse der Bewunderung darin huldigte, dass er zwei Riesenhände eine mächtige Quader mit der Inschrift: «Menzel» auf den Rücken mehrerer antiker Heiden senken lässt, — welch' inhaltreiches Distichon! — blickt vornehmlich aus einem Theil der «Intermezzi» und der «Dramen» mit der Schärfe seines realistischen Styls, aber in berückender Verklärung zu poetischer Ursprünglichkeit, — Böcklin, den er im Titelblatt der «Liebe» und in drei congenialen Kopieradirungen nach der «Burg am Meer» der «Todteninsel», dem «Frühlingstag» feierte, ist von Einfluss auf seine Verehrung der Antike, auf seine originelle Auffassung davon, sicher aber hat der gewaltige Sinnenkultus des grossen Farbenmusikers die Zartheit des jungen Künstlers zu mächtigem Ausdruck entfalten gemacht. Unbegründet ist die Auffassung von weiterem Einfluss Böcklin's, der mit altgermanischer Wucht der Empfindung und heidnisch die Antike durchdringt, indessen Klinger von Christenthum durchtränkt, dem antiken Thema gegenüber überlegen oft mit modernem Raffinement, in seinem Humor vielartiger, feiner, satyrischer, oft sogar lauschiger als Böcklin's schwere Tiefgoldigkeit ist. Der Spanier Goya und der Belgier Wiertz haben einzelne Blätter des Künstlers inspirirt, mit Rops hat er eine Aehnlichkeit des Wesens, ohne dass sein Ernst und die Strenge seiner moralischen Auffassung mit der Pikanterie und der sinnlich niederen Sphäre des Frankomagyaren vergleichbar sind.

Der Styl, welcher dem werdenden jungen Künstler als Ideal vorschwebte: Menzel's streng sachliche, präcise, aus geistvoller Beobachtung der Wirklichkeit erwachsene Darstellung und Böcklin's farbenstrotzender Naturlaut drängen ihn ebenso wie sein von Haus aus farbenarmes, aber nach Farbe ringendes Temperament und der Reichthum seiner Träume auf eine Technik, die seinem

unruhigen, mit hämmernden Schläfen Bild an Bild vorüberhastenden Geist gehorsam ist: auf die verführerisch spielende graziöse Kunst der Nadelführung, in der er mit schneller Meisterschaft die lyrische Ueberzartheit so sicher bannte, wie die Intimität sich steigernder Empfindungskraft und die visionären Gebilde seiner Phantasie, die auch fähig wird, dem monumentalen Kult des nackten Menschenleibes und plastischer Philosophie zu genügen, nachdem er den Grabstichelgebrauch bis zur Feinheit der Pinselführung beherrschen gelernt. Gleich Siegfried, der den Zunftmeister Mime auslacht, weil er ihn lehren wollte, was er selbst nicht verstand: das Schwert zu schmieden, so unerhört stark, um die grösste That der Welt damit zu vollbringen, schafft er sich mit starker Erfindungskraft aus Bruchstücken überlieferter Einzeltechniken, mit neuen chemischen Mitteln, mit genialer Abstimmung der Manier an seinen Styl eine Ausdrucksweise der Radirung und des Stichs von einer bis dahin unbekannten, epochemachenden Kraft und Gefügigkeit; kaum ein Blatt gleicht bei ihm dem andern; eine sylphenhafte Zartheit der reinen Linie spottet hier der unruhigen Nadel, — dort, in der Kombination mit meisterhaft gehandhabter Aquatintamanier, umschmeichelt rosiges Fleisch, Sonnenstille einer Berglandschaft, geheimnissvolles Waldweben, eine Sonnenwärme lebendig reflektirende Architektur, das leise Rauschen und Kreisen des Wassers oder eine Gestalt mit einem Tonreichthum die Sinne, der sich im reinen wie kombinirten Stich noch zu keuschem Adel und spielender Ausdrucksfeinheit steigert. Allein die Radirtechnik würde Klinger's Namen die Unvergänglichkeit sichern. In jedem Cyklus erscheint sie in sich reif und geschlossen, in jedem weiteren steigert sich ihre Kraft zu farbiger, plastischer, lebensprühender Wirkung, dass man statt der grobklingenden Bezeichnung als Stich und Radirung für diese unmittelbar wie die Natur wirkenden Blätter den Namen: «Radirgemälde» wählen möchte.

Welch' eine weite Welt von lieblichen Wundern und kraftstolzer Herrlichkeit aber thut sich in Märchenträumen, Hellblick in die Wirklichkeit hinein, Phantasiegebilden der eigensten Art, Weltgedanken in reicher Fulle auf, tritt man vom äusseren Tasten um eine merkwürdige und verlockende Persönlichkeit, vom Erfragen ihres Lebenslaufes, der in ihrer Komplicirtheit thätigen Grundstoffe nun ein in ihr Reich, — umfassender ist es, als je eine geschichtliche Persönlichkeit es besessen, geschildert in hinreissendem Fluss der Handschrift, ausdruckreich dazu über die für bildende Kunst angenommene Grenze hinaus, oft als spräche krystallene Dichtung des Worts zu uns, öfter als klinge in unserem Ohr die melodische Stimme der unendlich weiten, vieldeutigen Tonkunst. — Die Proteusnatur eines fast übermenschlichen Suchers steht vor uns, mit einer dämonischen, Böcklin überragenden Verwandlungsfähigkeit, hinter dessen Spiel mit der nur sinnlich schönen Linie bis zur diskret abgeschatteten Silhouette, vom Wirklichkeitsgemälde bis zur radirten Dichtung voll Beschaulichkeit oder stürmender Leidenschaft und bis zur ruhigen Plastik sich grosse und geheimnissvolle, gedankenergrübelnde Naturauffassung erhebt. Von der höchsten Anmut und dem schmeichelndsten Duft sind seine griechischen Landschaften, für die es keinen Vergleich gibt, — die Figuren darin von jonischer Zartheit und Märchengestalten, reiner als die besten überlieferten Vasenzeichnungen, prickelnder durch die moderne Schalkhaftigkeit des leitenden, lächelnd überlegenen Gedankens. Das grandiose, in Kadenzen wogende und rhythmisch gekräuselte Meer, die Bergwaldlandschaft voll Grösse, Weite und Elfenheimlichkeit, — in immer anderer Art ein oft bezaubernder Hintergrund für menschliche Erscheinung und menschliches Thun von hoher Schönheit und packender Charakteristik, von köstlicher Frische des Sichgebens. Die anakreontische Lyrik seiner Jugend, wie sie sich in den «Rettungen», «Amor und Psyche», den «radirten Skizzen», dem «Handschuh» (in beiden diskreter Japanismus mit Geschmack verwandt) äussert, wird zum Flügelschlag eines schönheitgefiederten Realismus, der selten ausschreitet, in einem Theil der «Intermezzi», der «Eva», den «Landschaften», den «Dramen», dem «Leben», der «Liebe», in denen ein moderner Geist als Dichter und Moralist durch Zeit und Leben schreitet, — hier als ein Seelenkenner wie seine Lieblinge Flaubert und die Gonkourts, dort ein aktueller Darsteller wie Zola, der sich nie doch im Kleinen verliert, der Aristokrat auch im grellsten Misston bleibt.

Im Einzelnen aber blickt aus allen diesen Werken der nie um eine Form verlegene Symbolist, voll von Antike und Renaissance immer den modernen Ausdruck suchend und erfindend, — er herrscht ganz in den beiden Todesfolgen und dem Brahmswerk, bald als Bildner der Vision und eines philosophischen Gedankens, bald als Stimmungsmusiker von monumentalem Charakter,

blendender Phantastik und mystischem Rausch, — in Todesernst, lächelndem und barockem Humor, Thatsachensinn und Gefühlskultus, Lieblichkeit und Dämonie, Keuschheit und Leidenschaft als Mensch ein tiefes Problem. Aus der heiteren Märchenwelt des Olymps und träumerischer Selbstanalyse kommt er zur sinnenfrisch keimenden Erde, — als Fremdling, gespannt, voll Wissbegier, oft ohne scheinbare Theilnahme und dann wieder hart, fast grausam betrachtet er die Menschen darauf, das Lebensgesetz, die rohste Form des Schicksalschlags, er empört sich über die Dramen im Leben, welche beschränkten Sinn und Armseligkeit zum Ausgangspunkt haben, er schreibt flammende Gesänge davon, — resignirt sucht er die ruhende Schönheit der Menschengestalt und des einschneidendsten aller Gesetze, in dessen Gedanken- und Gefühlsprobleme er untertaucht, immer gewaltiger, sieghafter gestaltend, fast immer sein Thema in knapp, fest, meisterlich angeordneten Cyklen bindend, die er mit grosser Kunst durch Vorblätter, Zwischenspiele (Intermezzi), Abgesänge gliedert, zu denen er in Ornament und Allegorie der Umrahmungen um die Hauptblätter vielfach eine orchesterartige Begleitung von gewinnendstem Reiz ersinnt. Ueberall Poet und Denker, wo er sich äussert, und Künstler, wo er die Nadel ansetzt, — ob zum leichten Aufriss oder zum durchgeführten Gebilde.

*Max Klinger.* Der Zinsgroschen. Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie).

1877 beginnt Klinger's ernstes Schaffen, — bis 1880 entstehen die Zeichnungen der Berliner Nationalgallerie, darunter: Centaur mit Wäscherinnen, Phryne, Kinderbrunnen, Tod als Plasterer, die Entwürfe zum Thema Christus mit zwei drolligen Silhouettenblättern der Bergpredigt, der kühnen und malerischen Auffassung des Zinsgroschens. Sein erster Cyklus, 1877 komponirt, 1878/79 radirt, erscheint, die geistreichen originellen Einfälle der «Radirten Skizzen», noch voll Befangenheit, viel Japanismus darin, im letzten Blatt «Verfolgung» mit geringen Mitteln eine dramatisch wirkende Kleinigkeit.

Ungleich in der zeichnerischen Lösung und im technischen Geschick ist die 1877 komponirte, 1880 radirte «Paraphrase über den Fund eines Handschuhs», welche als die eigenste Offenbarung dieses Künstlergenius mit ihren tagebuchartigen, diskret persönlichen Gesichten aus seinem Seelenleben, in diesen Allegorien so individueller als moderner Art gelten kann. Und berückend duftet aus diesem Liebestraum Jugendblüthe des Mannes und rosig verwundertes Erwachen des Genius, der immer auf der Jagd bleibt, sich selbst im jähen Wechsel der neuen sonderbaren Seelenstimmung zu beobachten und niederzuschreiben, was er entdeckt hat. Das naivste von den Werken des damals 20jährigen Klinger in seiner ganz originellen Auffassung ist es zugleich sein raffinirtestes in der haarspaltenden Feinheit der

Selbstkritik, welche von der Welt noch nichts weiss, Alles subjektiv empfindet und die Form der Darstellung fast ausschliesslich sich selbst zusammenzimmert:

Auf dem nun längst eingegangenen, zur Philharmonie umgewandelten Skating-Ringk zu Berlin fängt die Geschichte an: vor der Glashalle mit dem Sonnendach, unter lauter gleichgiltigen Menschen, links mit einem älteren Herrn im Gespräch Klinger, rechts von zwei Herren begrüsst die gefeierte brasilianische Schönheit des Ringks, — ein warmer Blick von Weib zu Mann (Blatt I); auf den prächtigen Parkhintergrund zu fährt das Weib, sein Künstlerauge am weichen Schwung der Silhouette und dem Chique ihres Kurvenlaufs weidend hinterher der Jüngling, welcher hastig den entfallenen Handschuh des Weibes zu sich steckt, als Pfand resignirender Erinnerung, — er weiss wohl schon, dass schöne Frauen ihre Huld höchstens dem Erfolg, nie dem still reifenden Genie zuwenden (II). Daheim bei Nacht, in Stille und Dunkelheit regt sich schmachtende Begehr der Jugend, — im Bett hockend birgt der Künstler den schlaflosen Kopf am Knie, der Handschuh liegt auf der Bettdecke; gefügig der Sehnsucht weiten sich die engen Zimmerwände zur Welt, ein schön stilisirter Baum neben dem Bett zeigt lockende Frucht, am dunklen Fluss drunten erspäht sein inneres Gesicht die winzige Gestalt wandelnd, hinter der nächtiger Wald am Berg drüben aufsteigt und mit heller Spitze in die Luft als Abbild des Unerreichbaren ragt (III). Und dann eine ängstliche Vorstellung von Verlust: auf stürmischem Meer ein Segelboot, aus dem der Schiffer mit dem Bootshaken angstvoll nach dem entfallenen Handschuh langt (IV). Dann aber überhaucht Friede das müde Gehirn in wunschloser Schau des Weibes, — im Handschuh betrachtet er es andachtsvoll und verehrt es mit jedem der stiller gewordenen Pulsschläge; unbeschreiblich schön ist sein Blatt V, auf dem über Meerwellen, die nach Art heraldischer Embleme aus grossen Blättern stilisirt sind, reizende Seepferdchen eine grosse Muschel mit dem lässig liegenden und die Zügel haltenden Handschuh hinziehen. Und jetzt steigert die jonische Anmuth und die zarte Sinnigkeit der Empfindung sich zum feierlichen Kult: grosse Wellen, mit zahllosen vollaufgeblühten Rosen bedeckt, branden wie niederfallend und huldigend heran zum Riff, wo in Meereinsamkeit der Handschuh zwischen zwei Kandelabern liegt (VI). — — Wieder bricht die Stimmung um, die erhitzte Phantasie streift das Moralische, den unterschlagenen Fund, der riesenhaft und aufgebläht als Schutz gegen den mit geheimnissvoller Kraft in's Zimmer leuchtenden Mond hinter dem Kopfkissen des Künstlers schwebt; vom Alpdruck geängstigt presst sich dieser gegen die Wand, weil gierige Wellen schon gegen den Bettrand fluthen und tosende Fratzen daraus tauchen, um ihm zu Leibe zu rücken (VII). An einem banalen, so eigen jedoch ausgestalteten Vorwurf rasten die gejagten Nerven: auf Mosaikboden steht ein kunstvolles Tischchen mit dem Handschuh, Rosengewinde rechts und links, hinten eine Wand aus sechsknöpfigen grossen Damenhandschuhen, unter der ein krokodilartiges Ungethüm nach dem Kleinod lugt (VIII). Die Angst beflügelt den Wahn des Verlustes: das Ungethüm, nun halb Stör, halb Fledermaus, fliegt mit dem Handschuh im Maul pfeilgerade über die Gartenbüsche, — zwei Menschenhände, verzweifelt und kraftlos vor Schreck, fassen durch die zerbrochenen Fensterscheiben nach ihm (IX). Zum Schluss aber klingt dies bizarre und doch so rührende Kapriccio der Liebeserregung lieblich in Blatt X aus, auf dem der Handschuh von libellengeflügelten Eros lächelnd bewacht unter schwer hängendem Rosenbusch liegt. Als ein Bekenntniss: «Ich weiss nun — ich liebe Dich!»

Der kapriziöse, barocke Charakter dieses persönlichsten Dokument Klinger's verschleiert, wie ich glaube, die ernste Bedeutung des Werks im Rahmen neuerer Kunst. Die psychologische Richtung derselben, namentlich der Litteratur, hat auf ihrem kühnen Eroberungszuge in das unbekannte Land unseres Seelenlebens längst Hand an eines der interessantesten Themen gelegt: an den ersten Liebestraum, an die herbe Wonne beginnender Reife, — fast immer mit einem Scheitern des Versuches wie in Zola's «Traum» und Bourget's «Schüler», weil in der Analyse des Seelenlebens der Künstler beinahe ganz nur sich selbst als Studienfeld benützen kann, weil er aber reif und sicher genug geworden für ein so schwieriges Thema, das auf einem körperlichen Zustande der Entwickelung beruht, keine Analogieen mehr davon bei sich, sondern nur noch halbe und wirre Erinnerung voll Unzuverlässigkeit und Verständnisslosigkeit für die unbewusst getriebene, kritiklose Existenz seiner Jugendblüthe besitzt. Im «Handschuh» aber fiel dieser Jugendtraum und Frühreife des Genies zusammen, ein seltenes und fesselndes Originalbekenntniss ist er darum und von würziger Frische aller seiner Poren.

Max Klinger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Aus „Rettungen ovidischer Opfer“: Apollo und Daphne III.

Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Aus „Intermezzi“: Simplicius und der Einsiedel I.

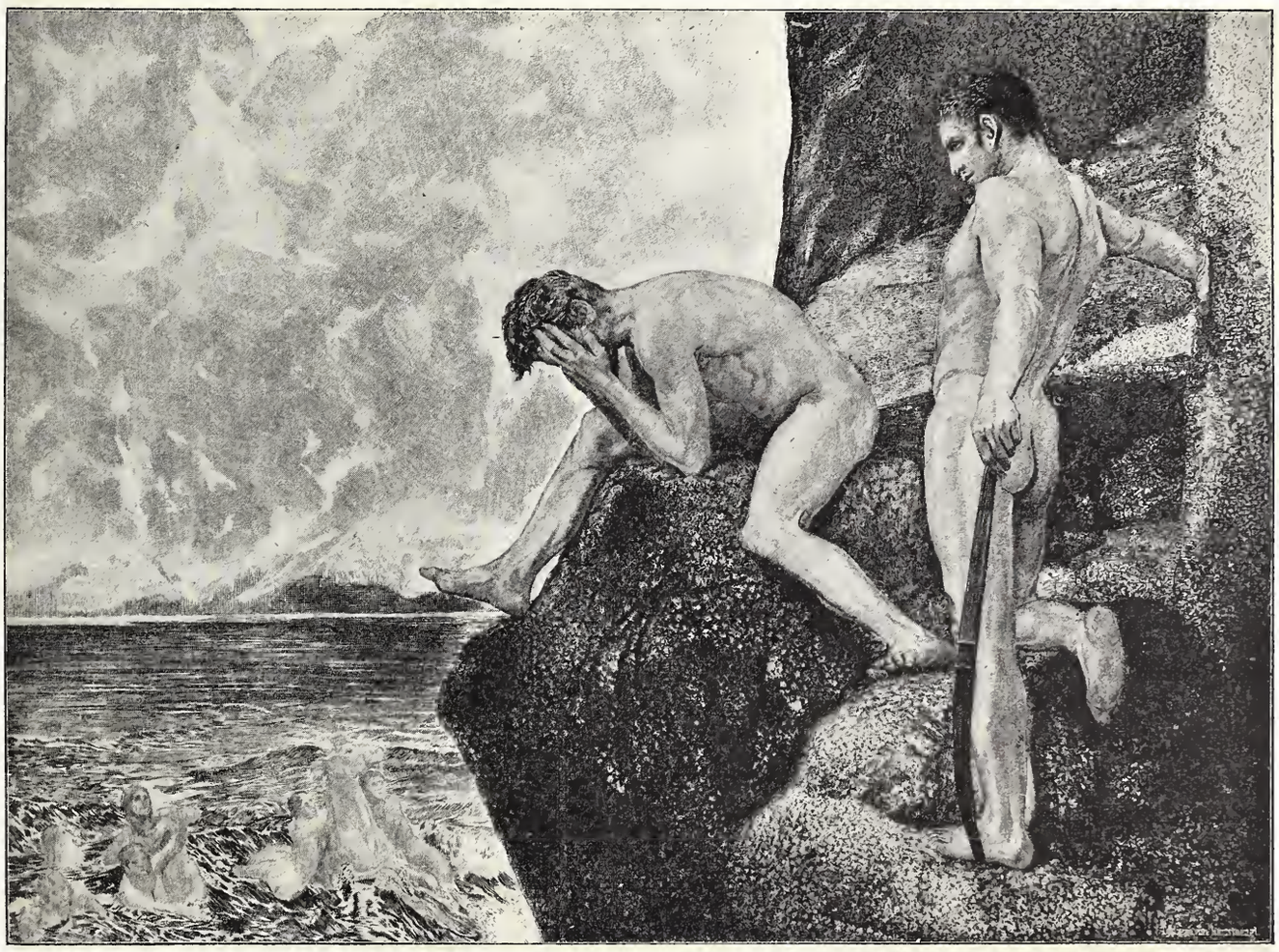
Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Aus „Dramen“: Berliner Märztage 1848 I. (Hôtelplünderung.)

In Klinger's Wachsen aber ist die mimosenhafte Zartheit der Empfindung, welche den « Handschuh » erfüllt, ein interessanter Augenblick, gleichsam der feine Ton einer Stimmgabel, — bald sollte der reifende Künstler zum Kult des Weibes noch lieblichere Huldigungen und kraftvollere Gesänge dichten. — —

Als eine im Einzelnen oft unsagbar liebliche Oase des heiteren scherzdurchwehten Idylls und der Sonnigkeit baut sich mitten im Ernste des Klingerwerks der auch in zwei stufenweis einführenden Blättern, zwei Intermezzi und einem humoristischen Abklang Gliederung des Ganzen kunstvoll an, entfaltet er mit fesselnder Frische der Erfindung im Rahmen mehrerer Blätter ein reiches Beiwerk an Ornament, Arabeske und geistvoller Allegorie, das Klinger's Werk zu einer Fundgrube für das Kunstgewerbe macht.

Wie ein klingender Rhythmus schmiegt sich im Titelblatt Hain, Berg, Tempel, Meer in wundervoller Schönheit



*Max Klinger.* Aus Brahm's Compositionen. Schlussblatt. « Der befreite Prometheus. »

Copyright 1894 by Max Klinger.

Jugendcyklus: « Rettungen ovidischer Opfer » de 1878 auf, von antikem Geist und bezaubernder Linienschönheit, von graziöser Leichtigkeit der Darstellung und feinem Duft der Stimmung so erfüllt, dass die geschichtliche Antike dagegen verbleicht, dass Karstens, selbst Genelli, der poetische Preller nüchtern und leer dagegen wirken. Drei Fabeln des alten lateinischen Poeten sind mit einem Humor parodirt, wie er so fein und jovial zugleich bei Klinger nicht wieder vorkommt. Zuerst wendet er hier um eine Belauschung im Bade; — in Cyklus I, — Pyramus und Thisbe — sind die beiden ersten Blätter Meisterwerke des Umrisses und fesselt der parodistische Abklang, in dem Pyramus beim nächtlichen Stelldichein von einem Nebenbuhler Hiebe heimträgt, — in Cyklus II, — dem lieblichen Märchen von Narzissus und Echo, — ist das Hauptblatt mit zwei prachtvoll gebildeten naseweisen Faunen und der entzückenden Fluss- und Waldlandschaft ein Kabinetstück, — immer aber zieht es den Beschauer

wieder zum schönsten Cyklus III mit dem naiven Liebesspiel zwischen dem begehrsamen Apoll und der üppigen, liebreizenden Daphne in einer Wiesenlandschaft voll feinsten Farbenduftes und jonischer Anmuth. Die geistvolle Modernisirung berühmter antiker Bildwerke in den Gestalten wirkt dazu so drollig wie der Schlussgedanke: ein Zweikampf am Styx zwischen dem mit Schreibgriffel bewehrten Ovid und Klinger, der im Hemd seinem nahen Grabe entstieg und eine mächtige Radirnadel als Waffe benützt. — —

Die «Intermezzi», 1879 komponirt und 1880 radirt, ein Reigen frei erfundener Dichtungen, sind ein Meilenstein in Klinger's Werken. Erfüllt von einer männlich starken und doch wohllautenden Kraft der Empfindung, zeichnerisch und technisch in sich geschlossen, von weicher Flüssigkeit des Stils scheiden sie sich durch königliche Sicherheit, Fülle des Ausdrucks und machtvolle Schönheit gegen den feinen, zarten, duftvollen Stil der Jugendwerke, in denen nur einzelne Blätter stärkeren Gepräges sind und selbst der impressionistische Ton der Leidenschaft noch harmlos spielt. Statt des Wehmüthigen, Anbetenden, Humoristisch-Lächelnden, in leichten Rhythmen Flatternden und nur hier und da in stummer Schönheit sich Sammelnden des Künstlerwesens wird ein schönheitstarker und danach ringender, den Menschen begreifender, wundersamer Ernst sichtbar. So die prächtig charakterisirten Simpliciusblätter: der Alte den jungen Simplicius vor der Hütte und inmitten lauschiger Bergwaldlandschaft das Lesen mit komisch wirkendem Ernst lehrend, — Simplicius neben der soeben in die Grube gelegten Leiche des Alten knieend, — Blätter, in denen Dürer und Menzel und der Walddichter Schwind sich die Hände reichen. Oder auch mit ihrem weichen Linienfluss und der grossartigen Naturauffassung die Centaurenblätter: «Am Bergsturz», «am Wasserfall», «Verfolgung durch Reiter im hohen Grase», — der Elf dann, der einen festgeketteten Bären neckt, und jene bizarre, räthselvolle Komposition: «Amor, Tod und Jenseits». Auf einem Velociped jener lustig in die abendliche Welt hineinfahrend, dieser hinterherreitend als bärtige, zusammengeschrumpfte Mannesgestalt auf einem Sarg mit galoppirenden Holzfüssen, — beiden nachschwebend das Jenseits als visionaire Stiergestalt mit verhülltem Reiter, dem Gänsekiele um den Kopf schwirren, dessen flatterndes Gewand in verzerrte Köpfe und gespreizte Hände ausläuft, — als wollte der Künstler sagen, wie visionair und wesenlos alle Jenseitsvorstellungen sind, wie sehr dies grosse Geheimniss aller verspritzten Tinte und aller fanatisch gepredigten Dogmen spottet. — —

Der flehende Harfenlaut junger Liebe irrt scheu und ungewiss durch den «Handschuh», — ein unbegreifliches Wunder ist dem Jüngling dort noch das Weib, er weiss nur von seiner Begehr und seinen Träumen zu erzählen. Er ist reifer, gedankentiefer, männlicher geworden, als er zum zweiten Male an das Thema von der Frau, 1880 in «Eva und die Zukunft» tritt. Auch hier ist der erste herbe Schauer der erwachenden Blüthe die Leitmelodie, nur umgekehrt auf das Weib übertragen und mit philosophischer Ueberlegung geweitet zum Blick auf das Naturgesetz mit seiner tragischen Härte, für das die mythische Stammmutter Eva typisch ist. In farbig weicher, wie in Moll summender Manier der Technik ein Meisterwerk gibt der Cyklus drei knappe Punkte von dramatischer Wucht an, deren jeder in einer zugehörigen «Zukunft» die naturnothwendige Folgerung aus dem augenblicklichen Zustand eröffnet.

Da sitzt im wunderschönen Blatt I am dunklen Bach, im schwellenden Gras, zwischen grossdoldigen, sich sehnsüchtig zum Wasser neigenden Blumen, Eva. Drüben schläft im Schatten eines grossen Baumes Adam, und verliert sich Wasser und Wald in prächtiger Sonnenfernsicht. Schimmernder Mittagszauber und lautlose Waldstille umschmeichelt die Sinne und jeden Nerv. Im Weib, dem reiches Haar die schönen Glieder umhüllt, ist eine seltsame, herzpochende Stimme lebendig geworden und zittert nun hörbar wie eine metallene Saite lange und ferner und immer wieder nach, — ein scheuer, athemlos lauschender Zug wird in den grossen verträumten Augen sichtbar, eine weltversunkene Gespanntheit, diese wimmernde Stimme sich im Bilde zu deuten. — Die «erste Zukunft» (II) ist in einem riesigen Tiger, der einen sonnigen Felspass fast erfüllt, personifizirt, — als der — einmal erwacht — unzähmbare, schicksalgebende Naturzwang. — Im Blatt III hat das Weib sich unbewusst schon der Lösung des Räthsels genähert; am lichten Ufer einer weiten, mit schlanken Flamingos bevölkerten Stromlandschaft steht Eva unter dem Apfelbaum, dessen Frucht sie an die Brust drückt; die wispernde Schlange hängt vom Zweig und hält einen Spiegel mit Eidechsenfüssen, in dem das jetzt üppige und kraftvolle Weib mit der fliessenden Silhouette sich stolz und sehnsuchtsvoll an der eigenen Schönheit weidet; der griechische Schnitt des Gesichts ist im Halbprofil des Spiegelbildes durch einen feinen Zug ergänzt, aus dem Machtbewusst-

*Max Klinger.* Kinderstudie. (Dresdener Gallerie).

sein über den Mann und Verlangen, es geltend zu machen, spricht. — Die «zweite Zukunft» (IV) ist in einem seltsamen Reiter mit starrem Haar, muschellosem Ohr und hämisch-lüstern gesenktem Blick verbildlicht, der auf einem grossen Fisch im Wasser hockt und in der krallengefingerten Hand eine Harpune mit vielen Widerhaken hält, — wohl als Personifikation der Unruhe, welche mit der Regung der Sinnlichkeit verknüpft ist, — und des lauernden Verhängnisses. — Auf Blatt V trägt Adam mit finsterem Trotz sein Weib in die öde Welt hinaus, — das von Felswänden mit zwei grossen Thorpfeilern abgeschlossene Paradies ragt einsam dahinter in sonniger Bergwaldstille. Das Leben, nach dem unhistorischen Mythos bisher ein ruhvoll geschlossenes Sein beginnt seinen Weltenlauf in der Ablösung eines Geschlechts durch das Andere: auf Blatt V zeigt die «dritte Zukunft», der gleichen Berliner Zeichnung ähnlich, den Tod, welcher die Bergstrasse unter dem ragenden Holzkreuz mit Menschenköpfen pflastert, — über dem Zaun rechts wird eine gebietend ausgestreckte Hand sichtbar. — —

Von vier originell aufgefassten «Landschaften» aus dieser Zeit will ich eine nächtliche Flusslandschaft mit Brücke und Dorf wegen der Stimmung besonders hervorheben und jene drei kongenialen Radirungen nach Böcklinwerken anführen, welche Klinger im Auftrage des Berliner Kunsthandlers Fritz Gurlitt schuf: die «Burg am Meer», den «Frühlingstag», die «Todteninsel» (nach dem Wormser Original), — deren letztere beide dem Böcklinheft der «Kunst unserer Zeit» (V. Jahrgang, Heft 2, 1893) in entsprechenden Vollillustrationen beigegeben waren.

Das Jugendschaffen Klinger's schliesst mit einem Illustrationswerk: «Amor und Psyche», einer deutschen Uebertragung vom tiefsinnigen Märchen der Apulejus, ab. In dieser für den Nürnberger Kunsthändler Stroefer 1880 ausgeführten Arbeit, die vielleicht das populärste Klingerwerk werden wird und meines Wissens in ihrer Art die beste in Deutschland vorhandene ist, leuchtet noch einmal der ganze sonnige Zauber der Antike in Klinger'scher Auffassung auf, fliesst eine Fulle bezwingenden Reizes und von Jugendfrische in den uralten, naiven Text über, dass er fasst als eine lebendig bewegte Dichtung aus naher, traulich bekannter Vergangenheit erscheint.

Jetzt aber verändert sich die Künstlerphysiognomie fast von Grund aus: sie zeigt fast mit einem Male die gesättigte Kraft der Gegenwart, — ihre duftigen Träume erhalten warmes, wild pulsirendes Blut, das Auge haftet lechzend, leidenschaftlich, Stellung zu den bewegenden Fragen nehmend an der Welt, — in jähen Visionen wirbeln die heissen Sinne empor über die enge Gegenwart, in plastischen, schönheitseligen Gebilden rastet der einsame Gedanke schweigend und düster oder schwingt sich jauchzend in eine kühn das Widerstrebende verbindende Phantasiewelt empor, grosse Massen der Empfindung kommen in Bewegung, — ob ein Realist, Phantast oder Philosoph sich im einzelnen Abdruck der Persönlichkeit spiegelt, — immer ist ein dämonischer Zug der Grösse das Bestimmende, der mit erhabener Seele den Schicksalslauf betrachtet, der mit ursprünglicher Kraft den Epigonen wildschöne Lieder der Leidenschaft singt,

aber auch riesenstark dahindonnert als Moralist über die frivolen Verbrechen der Civilisation, — verächtlich gegen Unfreiheit und Knechtschaft der Geister gestimmt, voll Mitleid mit den Opfern unreifer Zeit, immer ein thatkräftiger, gigantischer, kühner Aristokrat der Gesinnung. Das Thema vom Weib behandelt er zum dritten Male, 1881—84, in dem umfangreichen Cyklus «Ein Leben». Er ist nun zur Erkenntnis der entarteten Wirklichkeit gekommen. In sein Ohr klang der Laut jener vom Untergrund der Natur fast in der ganzen europäischen Kunst aufsteigenden Blasen, dass trotz hochausgebildeter Formen der Galanterie die Stellung der Frau in der Gegenwart eine unfreie, oft sogar unwürdige ist. Er ist zu selbstherrlich, um sich, wie Hogarth in ladys fall und fast die ganze französische Kunst namentlich, an der Darstellung des Thatsächlichen genügen zu lassen, — in seiner reckenhaften Gestalt lebt etwas von der altgermanischen Empfindung des Naturreinen und Heiligen im echten Weib auf, — mit der Wucht eines sittlich hohen, freien Künstlerherzens wird er zum Bussprediger einer der rohesten Erscheinungen unserer Kultur, — des frivol umgarnten und dann hohnlachend niedergetretenen Weibes. Trotz grosser Mängel in diesem von Genieblitzen durchlohten, aber formell ungleichsten aller Klingerwerke lässt der Geist darin und der Muth des Hinweises umsoweniger eine Missstimmung aufkommen, als die häufig und oft genial verwendete Form des Symbols wenig Anstössiges und Unkünstlerisches belassen haben. Dem «Praefacio» I mit schönem, unschuldig sinnenden Evatypus reiht sich Blatt IV, die Katastrophe darstellend, mit grosser Schönheit der leidenschaftlichen Stimmung an. Blatt V «Verlassen» packt durch die Wehmuth in seinem langgezogenen Aufriss, seinem warmen, röthlichen Ton, während Blatt XII «Der Untergang», symbolisirt durch den Kopf eines Ertrinkenden mit der unvergesslich packenden Todesangst im starren Blick, eine der seltsamsten und schneidensten Erfindungen des Künstlers ist. Blatt XIII—XV umfasst den Epilog, der mildverklärte Christus in der Vorhölle reuige Sünderinnen segnend, — ein verhülltes Menschenpaar, welches sich von einer visionairen riesigen Heilandsgestalt am Kreuz mit der Inschrift: «Leide!» weinend abwendet, — und «in's Nichts zurück.» Bewusstlos gleitet das todte Weib aus den Händen des Todes durch düsteres Chaos in zwei unten auffangende, riesige Arme des «Nichts», — beides von ergreifender Grossartigkeit der Auffassung und der künstlerischen Lösung.

Denselben Wendepunkt, welchen die «Intermezzi» im Jugendschaffen Klinger's bezeichnen, bedeuten die «Dramen», radirt 1881—83, für die Zeit der begonnenen Reife. Sein Auge, das mit Seherblick immer bisher in die Ferne drang, in entlegene Kulturen, das die grandiose Bergnatur mit verblüffender Treue schilderte, lange bevor sein Fuss an den Alpen gerastet, in dem die Menschengestalt oft wundervoll in ihrer Leibesschönheit neben manchem naiven Missgriff sich spiegelte, bevor er überhaupt ernstliche Modellstudien trieb, — (alle seine frühen Werke sind aus dem Kopf entworfen, fast ohne jedes Studium!) — haftet mit einem Male am malerischen Anblick der Wirklichkeit. Fasst vergisst er seine Erfindung, die Verwendung des ihm so geläufig symbolistisch-phantastischen Elements, — die ganze Wucht der Künstlerperson entladet sich im Malersinn, im Problem aktueller Darstellung, in der Sicherheit, Vollendung und Schönheit der Technik, in ihrer strotzenden Kraft und Farbigkeit, in der Schärfe des Umrisses und des Aufbaus, — kunstgewordene Wirklichkeit wie aus Menzel's besten Schöpfungen dieser Art, aber doch noch grösser,

*Max Klinger* Aktstudie. (Dresdener Gallerie).

Max Klinger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München.

Aus „Eine Liebe“: Am Parkthor.

*Max Klinger.* Frauenköpfe. (Dresdener Gallerie).

heisser, unmittelbarer empfunden, weht uns an, — das Poetenauge aber senkt sich tief in die Menschenstaffage, in die Handlung der Komposition und lässt um diese das Ganze als kreisenden Rhythmus ziehen. Immer ist die Handlung dieser meist von Berliner Hintergrund abgesetzten Dichtungen ein Drama, in dem der Künstler bereits lüstern mit dem Todesproblem spielt, — noch aber diskret, — das um Erhaltung ringende Leben behält noch Recht.

Wie brennt in aller Angst der bildschönen, hinter einer Vase verborgenen jungen Frau, die sich entsetzt das Ohr zuhält und nach dem Leichnam des Geliebten blickt, der Lebenswille, auf Blatt I «in flagranti», — beim Stelldichein hat der beleidigte Gatte sie vom Fenster der mondhellen Villa aus auf der Terasse ertappt und seine Ehre durch einen wohlgezielten Schuss aus dem noch rauchenden Gewehr gerächt, — nur die Füsse des Erschossenen sind sichtbar, welch' Schauer indessen erfüllt mit diesem verzerrten Gesicht der Frau das ganze Bild! Dann sind III—V, «Eine Mutter», die schönsten Blätter des Cyklus. Das Drama einer Berliner Gerichtsverhandlung. Inmitten des Friedens köstlich geschilderter Hinterhauspoesie vom alten Berlin entwickelt sich ein Familiendrama: der lüderliche Trunkenbold von Gatte wird durch zwei Weiber von der Misshandlung seiner angstvoll mit dem Knaben in eine Balkonecke geflüchteten Gattin zurückgehalten. Die erschütternde Katastrophe darauf hat sich auf dem Spreearm hinter der früheren Schlossfreiheit abgespielt. Wundervoll sind die nun längst verschwundenen malerischen Holzpavillons der dortigen Hinterhäuser gebildet, das «rothe Schloss» im Hintergrunde, unten das blinkende, mörderische, tiefe Wasser. Auf der letzten Stufe einer Wassertreppe liegt zwischen ernsten Männern die Leiche des Knaben, oben ist die Mutter, von Schutzmann und mitleidigen Leuten umringt, wieder in's Leben zurückgerufen, in ihrer Verzweiflung über den missglückten Selbstmord sieht sie die hingereichten Geldbörsen nicht. Eine grandiose Schöpfung ist das Finale im Gerichtssaal: der Freisprechung beantragende Staatsanwalt, die ernsten malerisch grup-

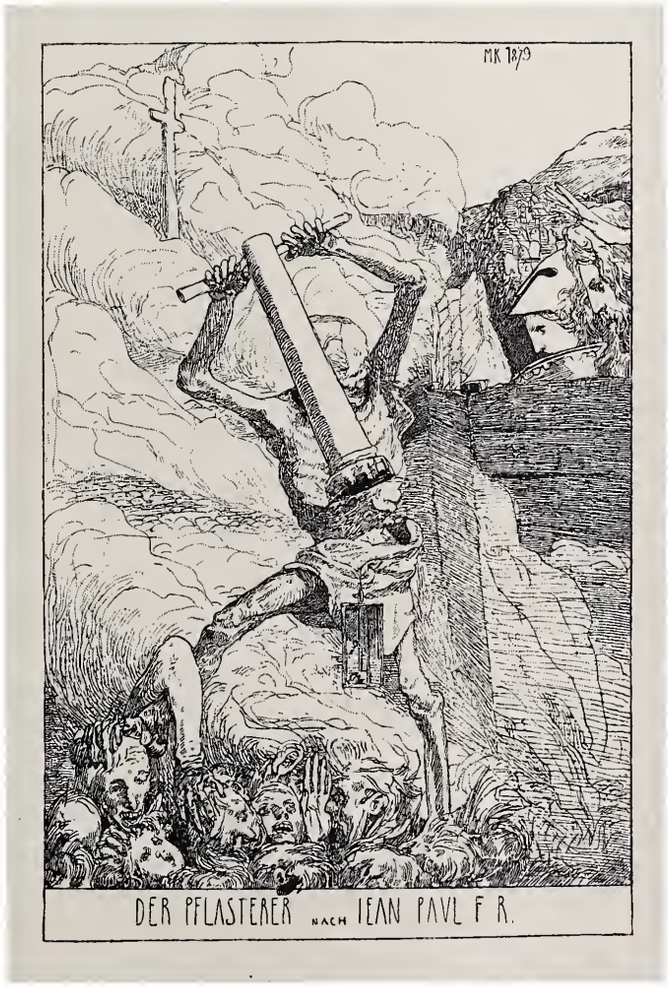
pirten Richter, im Hintergrund das verhüllte Weib neben dem Gefängnisswärter, — alles überfluthet und grell kontrastirt durch den aus mächtigen Reflektoren über den Aktentisch quellenden Lichtstrom. Auch Blatt VI ist ein Meisterwerk, ebenbürtig in der Darstellung von Architektur, Stadtbahnbogen und Eisenbrücke, Wasser mit Kahn, Wagengewühl der Kunst der berühmtesten Faiseurs und dennoch voll zwingenden Lebens in diesem entsetzten Stocken aller Pulse über den «Mord auf der Strasse», über den Kampf des Schutzmanns mit dem jahzornigen Mörder. Ein sonniger Waldweg ist auf Blatt VII, — am Rand liegt ein Rock, ein Hut, ein Brief darauf. Nirgends, auch nicht in den lichtverschwommenen Wipfeln eine menschliche Spur, — man ahnt nur beklommen ein inmitten dieser Waldeinsamkeit und nahebei stattgefundenes Drama, — man muss immer an das Grausen denken, mit dem der erste Wanderer auf diesen Fund stossen wird. VIII—X schildert das Trauerspiel der Berliner Märztage 1848. Inmitten prächtig durchgebildeter Architektur das nahende Brausen des Sturmes in der erregten Menge, welche drüben ein Hôtel plündert, — dann mit packendem Impressionismus der nächtliche Barrikadenkampf in der von einer Infanteriesalve erhellten Klosterstrasse. Das Entzetzen des Augenblicks verkörpert sich in der angstvoll gegen eine Anschlagsäule gepressten Mannesgestalt, der die Haare zu Berge stehen, deren aufgerissene Augen und wahnsinnverzerrten Züge unbeschreiblich packend die Stimmung der wüsten Scenerie malen. Das düstere Schlussblatt gibt den Transport der gefangenen Revolutionäre in schneehelle Nacht nach Spandau.

Reif, schwer, und wuchtig in all' dem Entzückenden schwungvoller Kleinmalerei und eng gebundener Stimmung sind die «Dramen», gegenwartsfroh trotz des Grausigen der Vorwürfe, — technisch ebenbürtig ist der zeitlich hierhergehörige Cyklus, dessen Schöpfung sich über 8 Jahre hinzieht, 1879—87, — jenes vierte und letztes bisher dem Kult des Weibes gewidmete Werk — «Eine Liebe» — der berauschende, wilde Hochgesang vom Weib als Märtyrerin der Liebesleidenschaft; ein so schonheitseliger brausender Hymnus eines ursprünglich fühlenden, vom Leben nicht verdorbenen und ungebrochenen Künstlertemperaments, dem die wundersamsten, bald jubelnden, klingenden, strömenden, sich brechenden, bald zarte Empfindung hauchenden Klangworte zu Gebote stehen, ist in diesen technisch reifsten Blattern lebendig, dass sie die mächtigste Wirkung unter allen Klingerwerken haben. Ein echter, warmherziger Dichter schreitet hier durch die wahr empfindende Menschenseele; er misst und wägt nicht ab nach spiessbürgerlichem Handwerksbrauch, — mit naiver Hand packt er den Lebensstrom, wo er am stärksten fliesst und am heissesten zischt, er wirft die Hüllen ab, wo Schönheit und Ursprünglichkeit identisch sind, er versöhnt die Scham durch das Symbol; er stellt Ungewohntes dar, aber nicht was unrein wäre für einen an edler und natürlicher Menschlichkeit sich erquickenden Sinn. Ein flammenderes, aber von keuscher Hand niedergeschriebenes Liebeslied hat die deutsche Kunst nicht, auch keine bis zur Anbetung des Weibes gehende Glorifikation von gleicher Grossartigkeit des Empfindens wie der Gedankenwelt, als dies von strenger Wahrhaftigkeit erfüllte Werk. Welch' ein charakteristischer Anschlag ist das Widmungsblatt (I) an «Arnold Böcklin», den grossen Bildner vorweltmächtigen Temperaments! Unten in duftender Frische das um ein Riff sich kräuselnde Meer, oben aus wirbelnder Wolke entragend ein Hochgebirgskamm, auf dem starke Adler bei einander rasten, herüberspähend zu kraftvollen Nymphengestalten, in deren Mitte ein Mann den Knaben (Böcklin und Klinger?) das Bogenzielen mit scharfem Auge lehrt, so angeordnet, als wäre der gefiederte Pfeil gerade auf unser Gesicht gerichtet. Trotzige, schönheitsvolle Stärke, Naturgewalt, adlerkühner Geist huldigt hier dem genialen Meister in seiner eignen Art, huldigt ihm in diesem ganzen Werk. Blatt II «Das erste Begegnen im Park». Sie im eleganten Wagen still erschrocken eine Rose betrachtend, er im Schatten einer blühenden Kastanie der Frau nachblickend, die inmitten der Frühlingspracht ringsum sein Auge traf. Blatt III «Am Parkthor». Heissbrütender Sonnenschein in den luftigen Kronen des Gartens mit einem Durchblick auf das vornehme Landhaus. In der geschmiedeten Thür von ebenso schönen als originellen Zierformen die chique, weichlinige, volle, glückstrahlende Gestalt, der er leidenschaftlich die Hand küsst. Blatt IV «Im Park». Er, von seinem Boot auf dem Waldbach hinaufgeklettert an der Ufermauer und neben einem mächtigem Baumstamm rittlings über die Balustrade gebeugt, presst mit heisser Inbrunst das Weib an sich; darüberhin heilige Waldesstille, beinahe Millet an mystischem Zittern der subjektiv empfundenen Natur. Blatt V «Glück». Sie ausgestreckt auf duftigen Kissen und träumerisch den Mann umschlingend, der am Lager kniet und seinen Kopf an ihrer Schulter birgt, — durch die offenen Flügelfenster

aber strömt es wonnig herein: Rausch und Duft der Sommernacht und Nachtigallentrunkenheit, athmende Blüthe an Busch und Baum; das geheimnissvolle Dunkel des schweigsamen Weihers mit dem leuchtenden Marmor eines Säulenrondells dahinter und sanftansteigenden Hügeln, das wölkchenüberflogene Firmament, — ein grosses Schweigen im Zauber des Mondlichts, ein leises tausendfältiges Regen darin, als sei aller Naturlaut nur Unterton zum wortlosen, weltversunkenen Glück eines jugendschönen Menschenpaares.

Blatt VI ist ein Intermezzo, wieder einer von Klinger's genialen Kunstgriffen, um das reizend und lieblich introduzirte Thema nun zum Vollklang aller Register ansteigen und in feierlichen Posaunenstössen abklingen zu lassen. Ganz wundersam ernst und hoheitvoll knieen hier Adam und Eva am düstern Felsufer, — er in durchgeistigter schöner Männlichkeit, sie lieblich und gereift durch Erkenntniss, — vor ihnen der Tod als welker, hämischer Greis mit drohend ausgestreckter Hand, und der Teufel als gliederstarker Mann mit verhülltem Haupt, in der Rechten die göttliche Botschaft hochhaltend.

Von lodernder Leidenschaft erfüllt ist Blatt VII «Neue Träume». Durch das Weltall schwebt auf dem flatternden Gewand des Engels, in dessen ihm vorgehaltenen Spiegel er die Welt über der Betrachtung seines Glücks vergisst, der Mann, — selig umschlingt ihn das Weib und weidet sich trunken an seinem Anblick. Blatt VIII «das Erwachen», — in sonniger Morgenfrühe, in der die Hügellandschaft draussen noch fahl erscheint, sitzt das Weib im dämmerigen Raum, halbbekleidet, mit wirrem Haar, ganz versonnen die starken ausgestreckten Arme auf die Kniee gestützt, — immer muss es mit stillem Schauer über die Konturen grübeln, welche im Fensterscheibenreflex der Morgensonne bald verschwimmen, bald zu süsser Kindesgestalt sich verdichten. Blatt IX zeichnet die höhnisch zischelnde Welt hoch auf der grell beleuchteten Parkmauer; gesenkten Hauptes schreitet das Weib und blickt scheu nach ihrem Schatten an der Wand, der auf ihrer anderen Seite als gespenstisches Gebilde gleitet und hämisch auf den Verrath des Schattenumrisses zeigt. Blatt X «das Ende», — eine der wuchtigsten Schöpfungen Klinger's. Auf dem Lager das soeben verschiedene Weib, verzweifelt der Mann neben ihrem Kopf zusammengebrochen, am Fussende der Tod mit dem Kind im Arm, als Wochenfrau gekleidet, mit erbarmungslosem Pathos winkend; in dem Naturalismus der Scenerie, in dem verblichenen Gesicht der ihrer Liebe zum Opfer gewordenen Frau, der Starrheit der Lippen, Augenlinien, der ganzen Herbigkeit des Todesschauers, lieblich und herzzerreissend zugleich. —




*Max Klinger.* Der Pflasterer. Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie).

Düster und hart ist dieser aus Wahrhaftigkeit des Künstlers gegen seine Weltauffassung gegebene Abklang, und doch befreit er uns durch den ehernen Ton des einzigen Abschlusses, dessen Bedeutung dem Hochklang der Dichtung entspricht. Was sich im Sturm mächtiger Empfindung gewöhnlicher Menschensitte enthob, kann tragisch nur ausklingen, in ernster Anschau und Ergebung unter das Grenzen setzende Schicksal, die das Leitmotiv von Klinger's nächstem und bisher monumentalstem Werk wird. — —

Der Tod ist ein sehr charakteristischer Vorwurf für die welträthselgrübelnde Innigkeit der germanischen Kunst, — durch lange Jahrhunderte geht seine Darstellung wie ein schwarzer Faden; sie ist an die grössten Erscheinungen geknüpft, — an Dürer, Holbein, Rethel,

Kaulbach, Cornelius, welche in Cyklen und Einzelschöpfungen dem grossen Unbekannten ihr Opfer brachten, und zwar vorwiegend in der Form der Todtentänze wie mit einem stärkeren oder schwächeren Stich Humor den peinigenden Todesgedanken umgoldend. Der Tod ist ein häufiger und naheliegender Vorwurf auch in unseren schnelllebigen, hastenden, hier und da von Müdigkeit zu schnellen Wachsthums angeflogenen Tagen, er ist davon auch anderer Art in der Auffassung, — nicht aus dem Gemüth kommt diese als Bedürfniss ruhiger Zukunftsgedanken, — über sausenden Maschinen, Grossstadtgewühl, nervösem wildem Kampf um's Sein steigt er als eisige Nothwendigkeit, als wissenschaftliche Thatsache, hart und nüchtern wie ein Rechenexempel. Mit Klinger tritt die einsame Selbstherrlichkeit des Suchers an ihn heran, er baut in wundervollen Quadern ein Grabgewölbe für gewaltsam Gestorbene schon in den «Dramen», er setzt ihn in «eine Liebe» und in «ein Leben» als gewaltiges Requiem an das Ende, — in seinem grossen Werk «Vom Tode» macht er ihn zum Gegenstand eines zweifachen Kults, so ernst, gedankenvoll und schönheitmächtig als sein Kult des Weibes ist. Im I., oft hochpoetischen Theil (1881—89) mit seiner diskreten, lyrischen, mitunter reizvoll spielenden und mit Blumen den Schauer verdeckenden Ausdrucksweise sind die vielfachen Formen des unfriedlichen, von uns Menschen als unnatürlich betrachteten Todes geschildert, — immer, selbst in harter Thatsachengabe tönt aus der Stimmung die düstere Frage: «Warum?»

Auf einer Gartenbank sitzt im Titelblatt der Künstler bei Nacht und betrachtet die seltsamen Wolkengebilde vor dem halbverhüllten Mond. Schattenhaft, undeutlich, warm, inhaltvoll ist Alles, — Alles spricht raunend zu seinen Gedanken, die friedlos dem Todesproblem nachhängen. Schiffbrüchiger «Seeleute» gedenkt er, die sich hilflos auf eine Klippe gerettet haben, dort aber dem grässlicheren Ende durch eine gierig herankommende, menschenfleischlüsterne Riesenschildkröte entgegensehen, weil sie ihr waffenlos nicht entrinnen können (II). «Das Meer» taucht ihm auf, auf dessen weichen grossen Wogen das Schiff eben von einer riesigen Todeshand in die Tiefe gerissen wird, — unter seiner bildenden Hand entsteht am Rahmen die weite, öde, dämmerige Landschaft des Meergrundes, mit grossen Meerrosen und aufgesperrtem Haifischrachen, denen Schiff und Besatzung zusinken wird (III). «Auf der Chaussee» sieht sein Träumen eine arme alte Frau liegen, mit einer Kiepe, auf mühseligem Botengang vom Blitz erschlagen neben dem zersplitterten Bäumchen und der umgebogenen Telegraphenstange (IV). Mit poetischem Empfinden stellt er im «Kind» sich das Drama der Kinderunschuld vor, die aus dem Wagen klettert, während die Mutter auf der Bank am lieblichen Seeufer einschlief und nun von der winzigen Todesgestalt schon nahe dem jenseitigen Wald «heimgeleitet» wird, — zwei ernste Frauengestalten stehen im Rahmen rechts und links, unten aber erhebt sich eine grosse Sonne über dem Grund voll prangender phantastischer Blumen, — so ganz wie der verwunderte Traum eines Kindes von der Welt (V). Fast als Gegensatz dazu denkt er an den blutigen, egoistischen «Herodes», dessen gewaltsamer Tod durch Gift kein Mitempfinden bei den scheu flüsternden Höflingen in der weiten Arena hervorruft, der vom Thron gefallen einsam gestorben ist (VI). Oder an den «Landmann» (VII), der vom Pferd beim Pflügen erschlagen ward. Gierig trinkt im Rahmen unter Pferdekadavern der Erdgeist das warme Blut. Oder an ein ganz modernes Drama bei dem Gerippe, das in oeder Berglandschaft quer «auf den Schienen» liegt (VIII). Warm empfindet er dann das Elend einer «armen Familie», deren Ernährer eben im Lehnstuhl todt zurücksank, von einer Gloriole aus Dachkammersonnenlicht umkränzt, während die Frau mit dem angstvollen Kind verzweifelt aus dem Fenster blickt. Mitleidig blickt hier selbst der Tod im Rahmen auf das Unglück, unten gräbt ein Mann auf düsterer Haide ein Grab (IX). Der «Tod als Heiland» erscheint schliesslich in der Wüste einem anbetend vor ihm niedergeworfenen Mann, dessen fliehende Begleiter von zwei engelartigen Gestalten zurückgehalten werden. In der sarkophagartigen Pedrelle dieses Schlussblattes (X) liegt der Leichnam eines Greises, rechtfertigt die Darstellung solcher Gesichte das ernste Axiom der Inschrift:

«Wir flieh'n die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod». —

Aus der Anschau der Todeserscheinungen erhebt sich der Künstler im II. Theil des Cyklus (begonnen 1885 und noch nicht abgeschlossen) zur philosophischen Spekulation, zur monumentalen Betrachtung des Todes sub specie aeterni. Die majestätische Ruhe, welche diesen, die schönsten und packendsten Kompositionen Klinger's enthaltenden Halbcyklus erfüllt, spiegelt sich äusserlich in der ganz originell gehandhabten Technik des reinen und in gemischter Manier verwendeten Stichs:

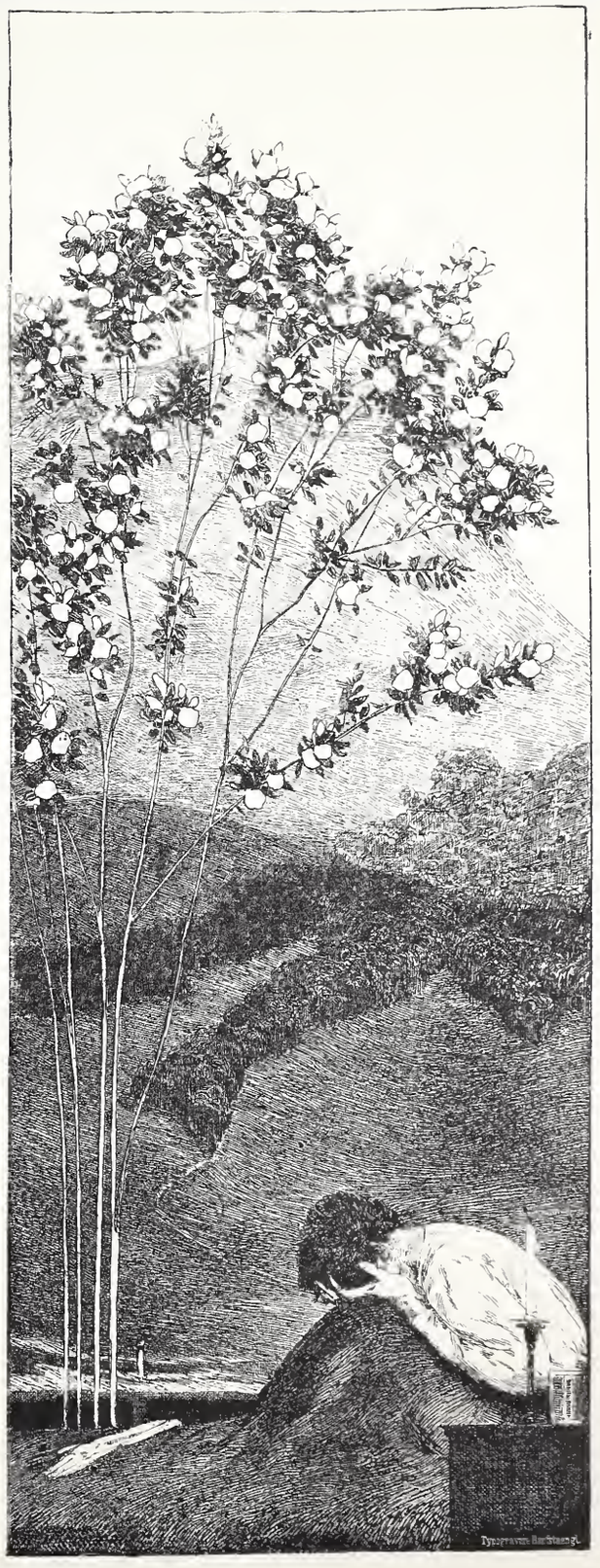
Max Klinger pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Aus „Vom Tode I“: Das Kind.

seine lebensvolle Plastik in der Menschengestalt, in der Darstellung von Prunkformen der Spätrenaissance lässt den edlen und feierlichen Stil der Blätter so vornehm abgeklärt und doch sinnlich schön wirken wie ein Freskogemälde aus genialer Meisterhand.

Ueber zerfallenen Städten der Erde thront der Weltgeist mit klarem durchdringendem Auge; dort stützt er den Arm auf den höchsten Bergesgipfeln, hier hält seine Hand das Stundenglas an der Klippe, von der die Menschen herabstürzen, — «jahrelang in's Ungewisse hinab», wie Hölderlin gedichtet hat; vorn steht als Abbild der immer regen Hoffnung ein in die Ferne blickender Jüngling auf dem in Umrissmanier mit leichter Schattenschraffirung gehaltenen Titelblatt. In sechs Gestalten treten die im Dienste der Vernichtung stehenden Mächte auf. Der «Herrscher» (II), welcher im Despotenwahne ungeachtet der Bitte seines schönen jungen Weibes die Kriegsfackel nimmt, welche der Tod, als Kirchenfürst (!) gekleidet, ihm unter dem Zuruf der Ritter knieend überreicht, um sie in friedliche Gefilde drunten zu schleudern, — der «Philosoph» (III), der im wissenschaftlichen Wahn von eisiger Bergspitze hängend nach der entglittenen Brille angelt, ohne welche er die im Schnee neben zwei Fussspuren (Tatzen mit Sternhemisphären daran) eingezeichneten Donnerworte: «Sciens nesceris» nicht entziffern kann. Von den folgenden noch fehlenden drei Blättern behandelt IV das «Genie», den künstlerischen Wahn, — dann V den «Krieg», VI die «Pest» als ursächliche Begriffe wie VII die «Arbeit», — als Zugthiere vor einen Lastwagen mit mächtigem Säulenkapitel die Menschheit gespannt, Mann, Weib, Greis und Kind, und eben das kärgliche Mahl im Joch verzehrend, während ein teuflischer Vogt Wache hält und der Kutscher mit einem listig blickenden Ebräer sich unterredet.

Blatt VIII «Und doch» kann als eine Art von Intermezzo gelten, wenn die vom Künstler angegebene Reihenfolge der Blätter endgültig bleibt. Von dunkler Erde betet mit erhobenen Händen und glühendem Blick ein herrlich gebildeter Jüngling die am Horizont aufgehende Sonne als Sinnbild des ewigen Kreislaufs an, — ihr Licht erhellt am Himmel die Wolkenbildung eines riesigen Geierflügelpaares: siegreich überwindet der begeisterte Gedanke die Schrecknisse der Vernichtung, indem er das Bleibende im kettenringartigen Fadenschlag des Lebens erkennt, — denn der Tod der Menschen begrenzt nur eine Generation: auf der packenden Komposition «Mutter und Kind» (IX) liegt die



*Max Klinger.* Aus: Paraphrase über den Fund eines Handschuhs.

junge Mutter starr im Todtenschrein vor einem prunkvollen Portal byzantinischen Charakters; ein düsterer Hain scheidet draussen von diesem ernsten Bild das

leuchtende, ewig wogende Meer, — so frisch, so verwundert wie der Blick des nackt auf der Mutterbrust hockenden Kindes. — Und auch der Einzelne bleibt in der Energie des Geistes lebendig, welche die lebenzerstörenden Freuden der Welt abzuweisen vermag, wie der Heilige in der «Versuchung» (X), der mit düsterem Schwärmerblick das ihm in Bergesspitzeneinsamkeit nahende schöne und reichgeschmückte Weib fortweist. — Ueber die wechselnden Formen des Geschaffenen aber schreitet schliesslich ehern die «Zeit» (XI), welche als gewappnete und hammerbewehrte Kriegergestalt mit Schlangenhaar den Genius des Ruhms in die Seite tritt, — lebt aber auch, — und das ist umsomehr ein für Klinger charakteristisches, abschliessendes, echtes Künstlerglaubensbekenntniss, als dieser Stich von wundervollem Adel und hoher Vollendung ist, — die «Schönheit» (XII), zu der in prachtvoll aufgebauter Seeuferscenerie eine nackte, knieende Gestalt weinend betet. — Die gewaltigen Themen dieser ernsten Vorstellungsweise lösen sich damit in einem einzig schönen Schlussakkord auf. — —

Das neueste Werk, erst in einem abgeschlossenen Blatt und dem Rest der Probedrucke vor Kurzem flüchtig ausgestellt, ist eine Huldigung des Malerdichters an den Tondichter Brahms. Zu einer Reihe von Kompositionen desselben hat er figurale und landschaftliche Uebertragungen gedichtet, voll monumentalen Geistes und doch wehender Leidenschaft des musikalisch fühlenden Menschen. Ein grosser Wurf darin ist die «Evokation», das Titelblatt. Dem in rhythmischen Kadenzen fluthenden Meer als Quell des Urlauts im Wogenrauschen ist die Muse entstiegen, und steht des Gewands und der Maske entkleidet an der Uferbalustrade und entlockt mit glühend entrücktem Auge und fliegender Hand der mächtigen Harfe vor ihr weichen, zauberhaft verschwimmenden Laut. Und der Mensch sitzt dabei am Spinett, sein Auge wird gebannt von der herrlichen Vision, indessen die Hände zum vollen, tonrauschenden Anschlag jener Phantasieen erhoben sind, welche in Wolken über dem Meer als entzückendes Linien- und Schattenspiel dahinziehen, — gewaltige Klänge dramatisch stürmender Leidenschaft und lindes Wehen zarter Tondüfte, — Traum an Traum! — —

— — — — — — — — — — — —

Die Radirkunst, welche er in wenigen Absätzen zu einer bis dahin unbekannten Ausdrucksfähigkeit entwickelte, ist Klinger's dichterisch-philosophischer Art seit seinem 20. Lebensjahr eine geläufige Sprache; sie erscheint seiner menschlichen Verschlossenheit gegenüber fast als ein angeborenes Naturidiom, — auch darin, dass er neben der siegenden Eleganz und Flüssigkeit der vorwiegend bedeutenden Blätter sich zuweilen mit verschluckten Silben nach Art innerlicher Menschen in ihr gehen lässt. Es ist eine Sprache, die er sich selbst geschaffen zu persönlichem Ausdruck, die nur er beherrscht, — wesshalb es nicht auffällig ist, dass dieser geistig so hoch begabte Kopf das Bedürfniss empfand, die Gesetze seines Ausdrucks in einer von überraschender Schärfe und Klarheit des Denkens erfüllten ästhetischen Schrift: «Malerei und Zeichnung» festzustellen. Er scheidet darin scharf die Radirung, den Stich etc. als Kopie eines anderen Kunstwerks oder als dekorative Einzelkomposition, sowie die im Selbstzweck oder als Studie angefertigte Zeichnung von seiner Darstellungsweise im litterarischen Sinne, die er «Griffelkunst» nennt, deren Berechtigung als besondere Weise er darin findet, dass sie wegen ihrer sehr bedingten Wirklichkeitsillusion im höchsten Grade für den symbolischen Ausdruck geeignet ist. Er strebt also in der Griffelkunst eine organische Verbindung von Poesie und Malerei an, als welche sich sein ganzes Schaffen charakterisirt. — —

Dieser unerhört reiche Geist, der seine glänzendsten Ideen und seine originellsten Einfälle in der Radirung mit der Leichtigkeit einer Notiz niederschreibt, beherrscht noch zwei weitere Darstellungsmittel, in deren Verwendung er sich selbst erst als wirklich ringender Künstler fühlt, weil er an ihre Werke mit zögernder Scheu und grossem Aufwand an Stimmung und Energie geht: Malerei und Bildhauerei, in denen man ihn nicht meint, wenn man von ihm spricht, weil der Umfang seines Griffelwerks alles erdrückt und zudem wenig von Werken dieser Art an die Oeffentlichkeit kam.

In der Malerei herbe und streng und feierlich wie die frühe Florentiner Kunst, ist er Formbildner, und dann gluthvoller Kolorist, was bei den besten seiner wenigen Bilder zu einer bezwingenden, aber schwer zugänglichen Schönheit verwächst. Er baut meisterhaft auf, er ist auch hier von berückender Frische der Auffassung und Tiefe der Empfindung. Eines vor acht bis zehn Jahren in Berlin ausgestellt gewesenen Cyklus von Wand- und Lünettenbildern für eine Steglitzer Villa erinnere ich mich lebhaft als von Böcklin beeinflusst, aber auch als theilweise von hohem Reiz der Naturempfindung.

Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Aus „Vom Tode II“: An die Schönheit.

Sein «Urtheil des Paris», das ich mit reiferem Auge vor wenig Wochen in Klinger's Werkstatt sah, nachdem es mich vor acht Jahren nicht ohne Widerspruch, aber doch tief gefesselt, scheint mir heute sein stärkster Wurf in der Malerei. Die zwingende Kraft des genialen Aufbaus, die Tonfülle des landschaftlichen Hintergrundes und der mächtige Rapport des Modern-Persönlichen in diesen originellen Bildungen der drei Götterfrauen und des aristokratischen Hirten, — alles kraftstrotzend, streng, gross, weit, viel mehr Antike als Böcklin und doch moderner, — verwischen leicht jahrelange Erinnerung an andere Kunstwerke.

Von gleicher Geschlossenheit ist auch seine «Pietà» (Dresdner Gallerie), — eine blutvolle Vereinigung von italienischer und deutscher Renaissance in dem verhaltenen Schmerz der Madonna, dem durchgeistigten Blick des bürgerlichen Johannes, dem starren Leichnam, dem Frühling des Laubgrüns dahinter, — alles licht, kühl, streng gebunden in wenigen grossen Farbengängen und eisernem Liniengefüge, an Weh verhalten und doch helle Hoffnung ausströmend auf weite Zukunft aus dieser Trauer.

Ein «Reigen» auf dunklem Wiesenplan, eine von der Brandung geschaukelte «Nymphe», jene merkwürdige Komposition «l'heure bleue» von zwei um ein Feuer gruppirten Nymphen und mit der phantastischen Tönung des Inkarnats, welche das Entschwinden des letzten Lichts hervorruft, seien von kleineren Werken genannt. Die «Kreuzigung» mit dem packenden landschaftlichen Hintergrund und ebenso hoher Schönheit namentlich in der Gruppe der Römer und Pharisäer kann noch nicht als endgültig abgeschlossen gelten.

Doch auch diese Technik hat dem Michelangelo des 19. Jahrhunderts nicht genügt. Im technischen Charakter des zweiten Theiles vom Tode, der Ende der 80er Jahre begonnen ist, äussert sich schon starker Hang zur Plastik, — um jene Zeit setzt der Künstler auch seine beste Kraft an einige bildnerische Entwürfe, zu deren Uebertragung auf den Stein in seinem Drange nach Allseitigkeit er auch in Rom die Marmorbearbeitung erlernt. Auch hier geht er von Erfolg zu Erfolg. Seine «Salome», ein Frauentyphus von dämonischer Unergründlichkeit, ist trotz der polychromen Behandlung und der musivischen Zusammensetzung ein durchaus plastisch empfundenes Werk und von einer Innerlichkeit der poetisch-bedeutsamen Auffassung dazu, wie sie nur der über dem Handwerk stehende geniale Künstler einzuflössen vermag. Von grosser Schönheit ist auch sein «Beethoven», der in Verklärung auf einem Thron über Wolken sitzt, von Adlern umgeben, Purpur um die nackten Glieder geschlagen, — die Ausführung des polychromen Gipsmodells ist in Marmor, Holz und Elfenbein nach der Weise der Alten geplant.

— — — — — — — — — — — —

In mächtiger Fülle der Erscheinung steht die Künstlerpersönlichkeit vor uns, — in ihrem 37. Lebensjahre schon so reich an selbstständigen Thaten wie nur die fruchtbarsten Künstler der Geschichte. Von allem berührt, was je Grosses geschaffen ward und doch den geringsten Eindruck umbildend im Feuer seines Genies, ist er nicht Natur wie Uhde und die Naturalisten der Gegenwart, sondern der schrankenlose, ideengewaltige, alle Kulturblüthen verbindende Geist, der Griffelkunst, Malerei und Bildhauerei zur Dienstbarkeit und zum Ausdruck einer Traumwelt gezwungen hat, die poetischen und musikalischen Ursprungs ist. Sein Werk ist eine Gesammtkunst auf anderen Gesichtspunkten aufgebaut als die des Bayreuther Giganten, aber nicht minder lebensfähig als jene, weil auch er sich seine Darstellungsmittel selbst umgeschaffen hat, in der seine Melodieen sicher fluthen wie in seinem Bett das Meer.

Suchen wir nach einer Grundstimmung in seinem Temperament, so finden wir sie in vier Bildern wiederkehrend, immer die tiefsten Fragen unseres Seins begleitend: «die Nacht, das Meer — das Weib, der Tod». Alles, was geheimnissvoll und elementargewaltig ist, übt unzähmbaren Reiz auf diesen Frager aus, lässt er melodisch im Unterton klingen gegen kühne und bizarre Gedankenflüge, gegen Schönheitanbetung, gegen die festsaugenden Gesichte der Wirklichkeit, — in steter Veränderung immer er selbst und immer ein so sehr von der Gegenwart berührter, sie in allen ihren Pulsschlägen, allen Lauten, allen Gedanken, in ihrem Siegeszuge der Technik umfassender Künstler, dass sein selbstherrlicher Individualismus mir oft als der wirkliche Kern im Geistesleben der werdenden Zeit scheinen will. —

Dann aber komme ich immer zu dem Schluss, dass in Klinger, — der nie eine nationale Kunst als Phrase ausgesprochen hat, der als echter Künstler auch nicht das Rassengesetz als bindend für die Entwickelung anerkennt, — sich die moderne deutsche Rassenindividualität verkörpere. Was seit Dürer typisch für deutsche Kunstweise war und lebendig in den grössten Gegensätzen blieb, in Cornelius und Knaus, Schwind und

Defregger, Böcklin und Menzel, ist in ihm: im Lachen und Weinen, — im lieblichen Idyll, in der philosophischen Betrachtung der menschlichen Tragödie und den Wahngesichten einer metaphysischen Phantastik, — im Irren durch die Welt fremder Kulturen und der völligen Einverleibung des Sympathischen, — im Faustschlag sittlichen Zornes über Lumperei oder in stummem Versinken vor dem Schicksal: immer jener echt deutsche Partikularismus des Seelenlebens und jener Trotz absonderlicher Gedanken, der sich einspinnt mit seinem keuschen und bescheidenen Gemüth in sich selbst, dessen ganze Kunst aber Strich um Strich und Ton um Ton ein Anringen übergewaltiger Seele gegen die Grenzen der freiesten und selbsterschaffenen Form ist, ein ruheloser Werdedrang. Damit aber mischt sich das Moderne: die Neuschaffung der Technik, die Intimität und das Persönliche der Offenbarung, der freie Blick auf grosse und neue Probleme, das Leuchtauge, das unvoreingenommen den Zauber unverfälschter und unverhüllter Naturgewalt wiederentdeckte.

Der mächtige Schlagschatten schliesslich, den dieser Künstler in der Allseitigkeit seines Könnens und des Geschaffenen über die Bühne der Zeit wirft, drängt schliesslich aus sachlichem Vergleich dem Beobachter das Urtheil auf, dass in dieser phänomenalen Erscheinung einer der grössten Genieen der deutschen Kunst, ein Geistesgenosse von Dürer, Goethe und Wagner, durch unsere Mitte wandelt.

*Max Klinger.* Ex libris Gurlitt.
Mit Genehmigung des Verlegers Fritz Gurlitt, Berlin.

— — — — — — — — — — — — —

Wie eng aber hängt in dieser Persönlichkeit Kunst und Mensch zusammen! Eine grosse, körper- und muskelstarke Gestalt, — ein überaus charakteristischer Kopf mit kurzem, aufrechtem, dünnem, ein wenig gekräuseltem, strohblondem Haar, — ein fast rother Vollbart, — ein gesund inkarnirtes, männlich schönes und starkes Gesicht sind nur Rahmen für das Auge, — für dies grosse, tiefbraune, einsame, verschlossen-grübelnde Auge hinter der goldenen Brille. — In seinen Bewegungen ist er ruhig, sicher, weltmännisch, — seine Kleidung von einfacher, unauffälliger Eleganz. — In seinem Wesen zurückhaltend, sehr überlegt in seiner gleichmässigen, angenehmen, wenig accentuirenden, wenig nur an sächsischem Dialekt enthaltenden Sprache, ist er einem Fremden gegenüber leicht von geringer Befangenheit einsamer Menschen; auch selten lebhaft angeregt, manchmal hörbar schweigsam trotz seiner aufmerksamen Verbindlichkeit, wenn ihn eine Vorstellung lebhaft beschäftigt. Er blickt immer in sich hinein und in sein Inneres kann man nur durch Kenntniss seines Schaffens wie durch einen schmalen Spalt lugen, — nur in seiner Kunst und in leidenschaftlich betriebener Musik scheint er fähig, sich rückhaltlos zu offenbaren, — nicht durch das Wort. Und doch ist dieser allen Lebensgenuss verachtende Mann mit dem wilden Arbeitsdrang und dem geistigen Wagemuth, dieser harte Logiker daheim der liebevollste Sohn, der hingebendste Bruder und im eigenen Familienkreis auch gesellig, wie er im Grunde trotz seiner so leicht als Sonderlingsthum erscheinenden Art ein seelensguter, vornehm und ritterlich denkender Mensch ist. — So frappant ist aber seine aussen das lodernde Temperament in nichts verrathende Erscheinung und darin allen seinen Werken verwandt, dass wer sie einmal mit eindrucksfähigem Auge gesehen hat, dieselbe nicht vergisst, und auch ohne zu wissen, wer er ist, sofort in ihm eine jener seltenen Persönlichkeiten wittert (ich erzähle ein eigenes Erlebniss von 1886 oder 87), welche Fremdlinge auf Erden bleiben und doch ihr bleibendes Siegel in die Zeit abdrücken. So ist der Denker und Dichter, der phantasiegewaltige Bildner Max Klinger! — — —

Max Klinger sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Salome.

*Sir Edward Burne-Jones.* Maria Magdalena am Grabmal.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

# Sir Edward Burne-Jones.

Von

CORNELIUS GURLITT.

"The pencil speaks the tong of every land".

Dieser Spruch Drydens steht über dem Verzeichniss der Bildersammlung des Museums zu Birmingham. Ich habe lang den Sinn des Spruches erwogen. Er heisst doch wohl übertragen, dass der Pinsel eine allen Ländern gemeinsame Sprache spreche. Aber ich fand in der Sammlung selbst, dass er dies in Birmingham unbedingt nicht thue. Bis auf ein Bild, «der Tempel zu Edfu», welches das Verzeichniss als ein Werk des «eminent German artist Ernst Körner» bezeichnet — dieser Prophet gilt sichtlich im Auslande mehr als in der Heimath — habe ich in dem Museum nur englisch sprechende Pinsel gesehen und gehört.

Ich überlegte mir also, ob der Satz nicht etwa heissen könne: «der Pinsel spricht die Zunge eines jeden Landes.» Jedoch ich fand bei den Neuphilologen mit dieser Erklärung wenig Anklang. Erst bei näherer Bekanntschaft mit englischen Anschauungen wurde mir der Sinn der so feierlich verkündeten Wahrheit klar: Ein Engländer ist eben unbedingt der Ansicht, englisch sei the tong of every land.

Dem deutschen Kunstfreunde liegen in den diese Worte begleitenden Bildern Proben von gemaltem Englisch vor. Denn der Maler dieser Werke, Edward Burne-Jones, ist in Birmingham geboren. Nun frage man sich selbst: Redet diese Kunst unsere Sprache; ist's nicht ein ganz fremder Laut, der da erklingt; ist's nicht ausschliesslich englisch? Und gehört nicht für uns ein Uebersetzen dazu, um diese Sprache zu verstehen, und ein Selbstvergessen, wenn wir sie sprechen wollten?

Erster Tag. Zweiter Tag. Dritter Tag.

*Sir Edward Burne-Jones.* Die Schöpfungstage.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Birmingham ist eine Stadt, die zwar nicht wenig Deutsche besuchen, aber wenig von solchen, die darüber Bücher und Berichte drucken lassen. Man liest mehr über Japan und den Salzsee-Distrikt als über den grossen englischen Fabriks-Mittelpunkt. Und weil Burne-Jones' Kunst so sehr den Eindruck des örtlich Bedingten macht, so ist wohl auch der Ort seiner Geburt zu betrachten, will man seine Kunst verstehen.

Die alte Fabrikstadt hat 1874 jenes Museum errichtet, einen stattlichen Bau im griechischen Stil, und zwar in unmittelbarem Anschluss an das Rathhaus. Und es war gut, dass sie dies that, denn bisher hatte sie nur bescheidensten Gebrauch vom Schönen im Bauwesen gemacht. Eine zweigeschossige Säulenhalle in korintischen Formen, mit breitem Giebel, daneben an der Ecke einen Thurm mit steilem Dach. Black's «Führer durch die Grafschaft Warwick», das nebenbei gesagt erbärmliche aber doch beste Reise-Handbuch für jene Gegend, berichtet, der Thurm sei gegen 50 Meter hoch. Wir würden seinen Stil Renaissance nennen. Davor steht ein gothisches Denkmal und die Free Grammar School, eine ausgezeichnete Schöpfung im Stil der Königin Elisabeth — englische Renaissance. Die Bedenken, welche so lange den Künstlern alter Kunstnationen die Hand fassten, nämlich dass Werke verschiedener Stile nicht zusammenpassten, haben die Väter der Stadt Birmingham sichtlich wenig berührt. Nicht weit davon steht die Stadthalle, eine Nachbildung des Tempels des Jupiter Stator in Rom mit dicken

Vierter Tag. Fünfter Tag. Sechster Tag.

*Sir Edward Burne-Jones.* Die Schöpfungstage.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

hohen Säulen über schwerem hohen Sockel, ein älteres Werk, 1832—1850 in jener ehrbahren Langweiligkeit errichtet, die dem englischen Klassicismus eigen ist, und eine spätgothische Börse. Am anderen Ende der Stadt ein Gerichtshaus von köstlicher Unabhängigkeit der Formgebung, gewissermassen das Ergebniss der Studien in aller Zeiten Kunst, ächt englisch, modern, voll eigenartiger Gedanken, schmuckreich bei aller Ruhe der Gesammtwirkung von hohem Reiz, unvergesslich wenn ich gleich nicht weiss, wer es baute. Es war zur Zeit meines Besuches noch nicht einmal vollendet.

Man hat in Birmingham den Eindruck an einer Stätte zu sein, an der die Kunst noch jung, aber stark im Fortschreiten ist. Black's Führer ist nur zuverlässig hinsichtlich des Geldbetrages, der für jede Statue, jeden Bau ausgegeben wurde. Das mahnt ein wenig an Nordamerika. Aber Black kennt seine Leute und weiss, dass die Besucher von Birmingham zumeist Kaufleute sind und zuerst jeder Waare gegenüber nach den Preis fragen. Es drückt keine künstlerische Vergangenheit auf der Stadt. Hält man Umschau in dem ansehnlichen, von hohen Häusern umgebenen Strassen, so stösst man nur selten auf ein Werk, dessen Entstehung in die Zeit jenseits unseres Jahrhunderts fällt. Die beiden Hauptkirchen sollen zwar älter sein, aber S. Martins Church wie S. Philips Church sind im vorigen Jahrhundert in den hausbackenen Formen des Barock umgebaut, welche Christopher Wren an der Paulskirche zu London zu Ehren brachte.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.



*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Birminghams Sinn war und ist im Wesentlichen noch heute auf das Brauchbare, Nützliche, nicht auf den Schmuck des Lebens gerichtet. Schon unter Heinrich VIII. hämmerten dort fleissige Arme auf hunderten von Ambossen Messerklingen, Sporen, Nägel, Schwerter. Stolz sagt Hutton, der Geschichtsschreiber der Stadt, diese schwarzen Künstler, die einzigen, die sie besass, hätten lang vor Cäsars Landung dort ihre Werkstätten gehabt. Hieher verlegte James Watt seine Maschinen-Fabrik, 1801 war die Stadt auf 74000 Einwohner gestiegen, ein Fabriksort ganz im Sinne von heute, deren Arbeiter-Bevölkerung aber am Alten hing, ja in einem Aufstand von 1791 gegen die «fortgeschrittenen Lehren» der die französische Revolution feiernden Gebildeten sich erhob, zwei Gotteshäuser der von der anglikanischen Kirche sich loslösenden Dissidenter niederbrannte, ebenso wie das Haus des berühmten Predigers und Chemikers Priestley und jenes Hutton. Aber die «reactionären» Arbeiter hielten die Zeit nicht auf. An Stelle der kleinen Werkstätten traten gewaltige Fabriken, die Dörfer der Umgegend verschwanden im wachsenden Stadtbezirk. 1831 hatte die Stadt 150000 Einwohner, 1871 345000, 1891 430000 Einwohner und der Mittelpunkt der Stadt bevölkerte sich mit Statuen, meist Werke des Williamson: da stehen Priestley, Wright, Dawson, Sturge, Mason, Attwood neben Pitt und Watts Nelson, Peel und dem Prinz-Gemahl Albert — und ich muss schon meine Leser auf's Conversations-Lexikon verweisen, wenn sie alle diese Berühmtheiten näher kennen lernen wollen!

Mir aber hat schwerlich etwas den Eindruck der Fremdheit in einer Stadt erweckt, als wenn ich vor einer Reihe von Männern in Marmor und Bronze stehe, die so anspruchsvoll von ihren hohen Sockeln herabsehen und von deren Dasein ich doch meist nichts weiss. So berühmt kann man in Birmingham sein um der Ehre des öffentlichen Denkmales theilhaftig zu werden, ohne dass man bei uns von den grossen Thaten etwas weiss — ausser im Conversationslexikon!

Man macht sehr nützliche Dinge in Birmingham

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Liebe unter Vergänglichkeit.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

und ist stolz darauf. Zunächst Knöpfe und zwar von einer Reihe grossartiger Fabriken, dann Schuss- und Hiebwaffen; schon Cromwell bezog hierher die Schwerter für seine Rundköpfe. Wenn Krieg irgendwo in der Welt ausbricht, rauchen dicke schwarze Wolken aus den Essen der Toledo Werke, der Albert Werke, der Birmingham Arms Company, wird im Prüfungshaus für Gewehr-Läufe unermüdlich gearbeitet. Weiter giebt's in der Stadt Stahlfedern in ungemessener Zahl, die halbe Welt schreibt mit Birminghamer Federn. Gering war jedoch bis in die fünfziger Jahre das Kunstgewerbe: Erst die weltbekannte Firma Elkington, Mason et Co., welche die galvanischen Niederschläge zur Vervielfältigung alter Prachtwerke der Silberschmiedekunst verwendete und somit zur Durchführung der Stilreform der Siebziger Jahre ausserordentlich viel beitrug, brachte die Bearbeitung der Edelmetalle in Birmingham zu einem Weltruf. Gegen 600 Firmen arbeiten dort Geschmeide- und Silbergeräth und versehen den englischen Markt mit seinen ausserordentlich vielseitigen Bedürfnissen. Freilich liefern die Meisten noch Massenwaaren, wie man sie in jeder englischen Zeitung marktschreierisch angepriesen sieht. Bronze wird nicht minder künstlerisch bearbeitet, Eisen mit grosser Meisterschaft geschmiedet, Glas, Papier-Mâché, Lampen, Wagen werden jetzt in der gewerbfleissigen Stadt gefertigt.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Es fällt Burne-Jones Jugend in die Zeit des Umschwunges der Fabrikation von Birmingham, des Einzuges der Kunst in die rauchigen Werkstätten. Er war am 28. August 1833 von walliser Eltern geboren. Dass Wales und Irland keine eigene Kunst haben, ja dass der ganze Westen Englands seit dem 17. Jahrhundert durch die Puritaner der Kunst entfremdet wurde, ist ja allbekannt. Wenn man also bei uns frühe Einwirkung auf den «Kunstsinn» als Vorbedingung der Entwicklung eines Künstlers ansieht, Künstler damit zu bilden hofft, dass man Kindern viel Bilder und Bauten zeigt, so ist Burne-Jones ein schlechtes Beispiel hiefür. Vielleicht wäre er nicht so eigenartig geworden, wie er ist, wäre sein Vater statt eines Schulmeisterleins Akademie-Director und sein Geburtsort statt «Brummagem», der Urheimath aller Waaren der Fünfzig Pfennig-Bazare, Florenz oder Athen gewesen. Eine kunstlose Jugend inmitten vom Lärm und Rauch der Massenerzeugung! Als das «Bir-

*Sir Edward Burne-Jones.* Orpheus' Tod.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

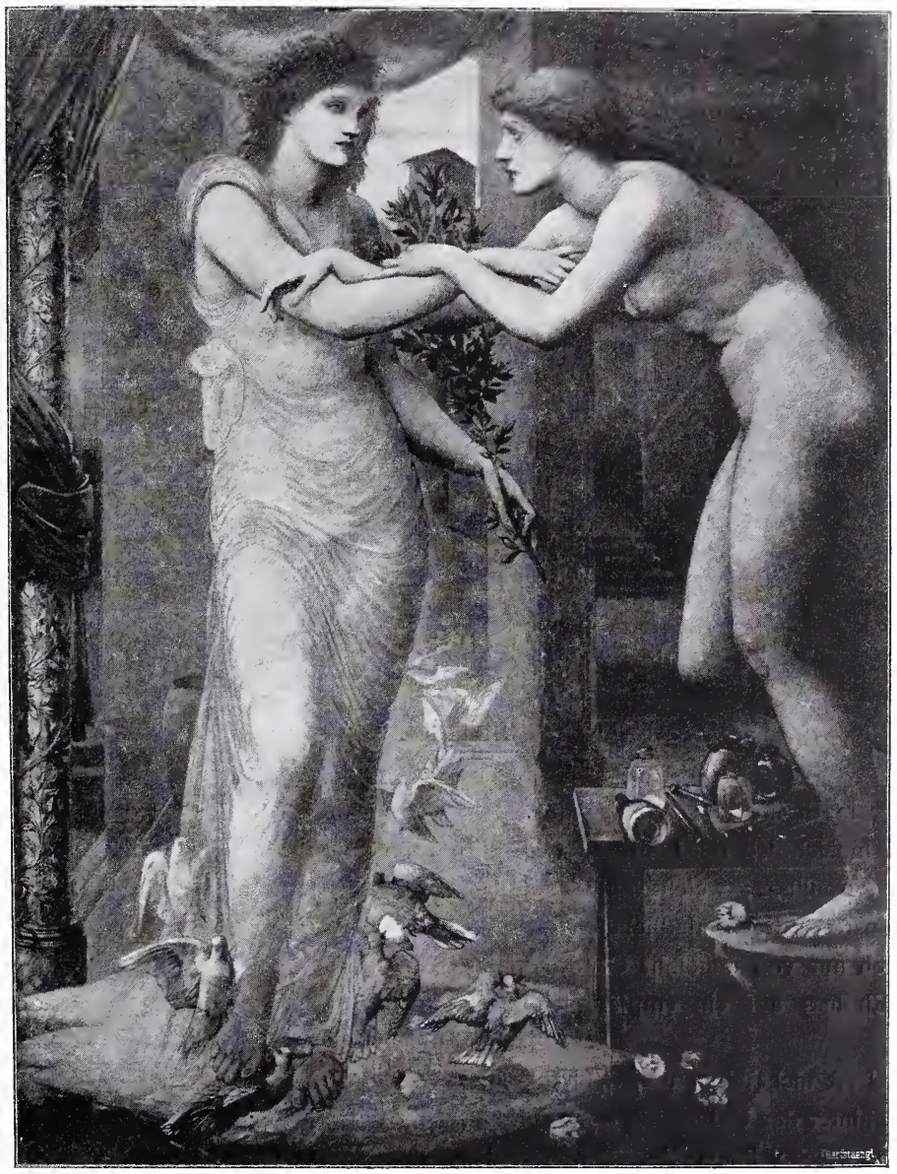
mingham and Midland Institute» 1857 gegründet wurde, der Anfangs ganz winzige Mittelpunkt der Kunstbestrebungen in der Stadt, hatte Burne-Jones schon längst seinen Fuss weiter gesetzt.

Ein ächtes Kunstwerk allein stand ihm vor Augen, jene Free Grammar School, welche Charles Barry 1834 errichtet hatte. Es ist der kunstgeschichtlich merkwürdige Bau, also von gleichem Alter mit dem Maler. In den Grundzügen gothisch, ist die Façade in den Einzelheiten in jenem der holländischen Kunst verwandten Renaissanceformen gehalten, welche in England in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts heimisch wurden. Da äussert sich ein Vordringen rein britischen Bauwesens gegen den damals allmächtigen Klassicismus. Die Schule war 1552 vom König Eduard VI. gegründet worden und darum wählte Barry für ihren Neubau den Stil von 1552. In keinem anderen Lande hätte man damals ihm hierin zugestimmt. Man war überall zu tief in Gesetzmässigkeit versunken, um den freieren Reiz spielender Formgebung in dieser Bauweise erkennen zu können. Ja in London selbst wäre damals ein solcher öffentlicher Bau unmöglich gewesen. Erst später, bei Barry's Sieg in der Parlamentsbaufrage, kamen die Wünsche nach nationaler Kunst in Fluss, lernte man das örtlich und zeitlich Eigenartige lieben, selbst wenn es den akademischen Regeln ein Schnippchen schlug. Aber lange blieb die Gothik alleinige Siegerin über den Classicismus. Der heimische Mischstil des 16. Jahrhunderts gewann erst viel später Bürgerrecht. So war die erste Aeusserung modernen Kunstschaffens, welcher der junge Burne-Jones begegnete, ein künstliches Rückversetzen in ältere Zeit.

Und dann liegt Birmingham doch nicht in einer Wüste, sondern in der alten Grafschaft Warwick, einem Landstrich der für die Engländer fast überreich an geschichtlichen Erinnerungen ist: da liegt im Avonthale Combe-Abbey, ein altes Kloster, welches in der Zeit der Königin Elisabeth umgebaut und von Lord Harrington zu einem fürstlichen Kunstsitze erhoben worden war. Hier wohnte Elisabeth, die Tochter James I., Gattin des Winterkönigs von Böhmen, Friedrich's, Kurfürsten von der Pfalz, als Gast des Lord Craven, ihre im furchtbaren deutschen Kriege verlorene Krone beweinend; zwei Stunden davon liegt das alte Coventry, wo die

sagenberühmte Lady Godiva im 11. Jahrhundert ihren Sitz hatte; zwei Stunden weiter Kenilworth, die prächtige Ruine, einst das Schloss Robert Dudleys, Grafen von Leicester, weltbekannt durch Walter Scott's Roman; zwei Stunden weiter Warwick, die gewaltige, vortrefflich erhaltene Burg, eines der grossartigsten Werke bürgerlicher Baukunst des Mittelalters. Und wieder zwei Stunden weiter Stratford on Avon, die Stadt Shakespeare's.

Das sind die eigentlichen Quellen geistiger Erhebung für die in den Dunst und Lärm der Fabrikstadt Verurtheilten. Wer einen empfänglichen Sinn für das Weihevolle hatte, war gezwungen, aus der Gegenwart sich in die Vergangenheit zu versetzen. Das Elend der eigenen Zeit wies auf die Romantik. Ringsum Handwerkerfleiss, tüchtige Regsamkeit, aber in engumgränztem Gebiet, platte Nüchternheit, lärmend geschäftlicher Sinn und abgesehen von dumpfer Frömmigkeit eine völlige Nichtachtung alles dessen was nicht dem Augenblicke dient, draussen im Avonthale eine feierliche Grösse und Stille, der gewaltige Zug einer zeitlich fernen Welt, die aber doch in innerster Seele als die eigene empfunden wurde und dem sie neu erschaffenden Geiste sich so lebendig nahe rückte.



*Sir Edward Burne-Jones.* Die Göttin belebt.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Wer in Birmingham lebte mit dem heimlichen, seiner selbst nicht sicheren Wunsch nach Kunst, der konnte Befriedigung nur in der Vergangenheit finden. Ein fein gestimmter Junge wie Burne-Jones besuchte daher gern seine Grammar-School, lernte mit Liebe die klassischen Sprachen, vertiefte sich in die Sagenwelt der Alten, ja mit besonderem Eifer in die Sprachwissenschaft, so dass ihm völlig der Wille geschah, als er 1852 mit Hilfe einer Unterstützung das Exeter College in Oxford bezog, um dort Theologe zu werden. Dort traf er am selben Tage mit einem anderen jungen Mann, auch angehendem Theologen von Walliser Eltern ein, der für ihn von höchstem Einfluss wurde, William Morris. Die englischen Kunstschriftsteller betonen die keltische Herkunft beider junger Männer mit Vorliebe: denn diesem Keltenthum schreiben sie die Kraft der Einbildung, die Stimmungstiefe im britischen Wesen zu. Wenn man englischen Lesern erzählt, dass ein junger Mann die Universität Oxford bezogen habe, ja wenn man ihnen das betreffende College nennt, in das er eintrat, so ist ihnen alsbald ein Bild der Umgebung gegeben, etwa wie ein Deutscher weiss, dass es ein Unterschied ist, ob man in Jena

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

und Tubingen, oder in Berlin und Wien studire ein Unterschied weniger hinsichtlich der Lehrkräfte, als hinsichtlich der äusseren Einflüsse, welche auf das Leben des in seinem bildsamsten Alter Befindlichen einwirken. Und wenn man auch nur von ungefähr Oxford kennt, kann man dessen Einfluss auf ein empfängliches Gemüth verstehen.

Die Stadt Oxford ist nicht eben unbedeutend, aber sie tritt völlig zurück hinter der Universität oder richtiger hinter den Collegien, welche längs der Hauptstrassen in behaglicher Breite sich ausdehnen. Jedes Colleg eine Welt für sich, und kaum eine kleine zu nennen: Ein Kreuzgang umspannt den englisch grünen Rasenplatz für das Lawn-tennis-Spiel; kein Kreuzgang in Ruinen, keine unbenutzte Schenswürdigkeit, kein Ding das man an der Seite eines laut sein Sprüchlein hersagenden Führers betritt, sondern ein Gebäu, welches nun schon Jahrhunderte frohem Studentenspiel zuschaut. Daran anschliessend hohe Refektorien und Lesesäle, mächtige Kirchen, feingegliederte Kapellen, schwere Thorthürme. Manches ist noch romanisch, stammt aus dem 12. und früheren Jahrhunderten die folgenden Zeiten fügten an, bauten aus, schufen Neues, verbesserten ihr Erbe. Nie berührte die Hand eines feindseligen Zerstörers die Bauten. Die Renaissance kam und änderte die Formensprache, aber sie fügte sich in das Bestehende ein. Das Barock kam und baute schwere, massige Werke zwischen die zierliche Gothik. Aber sie empfand so sehr die Gewalt des Alten, dass selbst im 17. und 18. Jahrhundert, vielleicht hier in der ganzen Welt allein, gothisch gebaut wurde. Da ist Christ Church College: An den Wänden der gothischen Halle Bilder von Holbein, der Kreuzgang gebaut unter Cardinal Wolsey, der Thorthurm, von dem herab die grosse Glocke der «Tom» mit 101 bedächtigen Schlägen den Schluss der Collegien verkündet, erbaut 1682. Alles in verwandten Formen, die stilistisch von einander zu unterscheiden Kennerschaft gehört. Allezeit aber gebaut aus vollem Säckel,

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Spiegel der Venus.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Cupido und Psyche.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie zu "The Masque of Cupid".
Copyright by Fred. Hollyer, London.

behäbig, vornehm, weitschweifig. In Exeter College kam Burne-Jones gerade in eine lebhafte Bauthätigkeit. 1316 hatte es der Bischof von Exeter gegründet, 1565 war es ausgebaut, 1618 mit der «Halle» versehen worden. 1855 begann der Bau der New Buildings, 1856 der prächtigen Kapelle und der Bibliothek durch jenen englischen Architekten, der auch in Deutschland sich einen Namen machte: G. G. Scott, den Schöpfer der Nicolaikirche in Hamburg, den Sieger beim ersten Wettbewerb um die Planung des Hamburger Rathhauses und Meister eines vielversprochenen Entwurfes für das Reichstagsgebäude zu Berlin.

Man hätte vor 10, 12 Jahren in Berlin Ach und Weh gerufen, wäre der Reichstag in gothischen Formen wie Scott vorschlug, errichtet worden; man will bei uns, ausser für Kirchen, vom «finstern» Mittelalter nichts wissen. In England ist das anders. Dort liebt man die heimische Gothik, einen Stil, der weniger romantisch, als klar, verständig, licht gebildet ist und findet diesen keineswegs mittelalterlich. Scott hat für die modernsten Zwecke diese Stil-Formen gewählt. Zuletzt noch an der Universität zu Glasgow, die an Grösse und Durchbildung mit dem Wiener Rathhaus auf gleicher Stufe steht.

Also wieder kam Burne-Jones in eine Welt, in der das Alte als das Lebendige wirkte. Die Romantik, die ihn umgab, war nicht todt, hatte längst aufgehört Nachahmung zu sein, sie war bereits zu einer jugendlich kraftvollen Ueberlieferung geworden. Wer in Oxford künstlerisch zu denken lernt, verbindet keinen Augenblick, wie unsere Vorfahren es durch Jahrhunderte thaten, mit dem Begriff der Gothik den des Veralteten, Rohen, Kunstfeindlichen. In Oxford ist die Antike das Fremde, Ferne, wie es bei uns die eigene Kunst vergangener Zeit so lange gewesen ist. Was dort an Bauwerken steht, hält meines Ermessens an künstlerischer Kraft und an Gedankenreichthum den Vergleich mit deutschen und französischen Werken nicht im entferntesten aus, selbst die Christ-Kathedrale nicht ausgeschlossen. Es fehlt die hohe übersprudelnde reiche Künstlerschaft des deutschen Mittelalters. Aber die dort geübte Gothik hat den gewaltigen Vorzug, dauernd als nationales Gut gegolten zu haben. England ist unendlich viel ärmer an Schöpferkraft gewesen, aber es hat treu zu dem gehalten, was es einmal besass. Gerade unsere grössere geistige Regsamkeit hat uns der eigenen Kunst immer wieder von Neuem entfremdet. So war es früher, so ist's heute!

Man muss den Lärm, das Gedränge der schönheitverlassenen Strassen des Birmingham jener Zeit mit Oxford vergleichen, um des jungen Mannes Stimmung zu verstehen. Es war eine andere Welt, in die er trat. Andere Menschen! In Deutschland kennt man im Grunde nur zwei Arten Engländer. Jene, welche gleich den reisenden Berlinern von der Absicht beseelt scheinen, ihre Heimath den Mitmenschen so unbeliebt wie möglich zu machen. Von diesen wimmelt's in Deutschland. Und dann sehen die Deutschen in England jene Menschenklassen, die in Hyde Park herum reiten und fahren und auf Oxfordstreet spazieren gehen. Und diese erkären dann den Landsleuten zu Hause, dass ein himmelweiter Unterschied bestehe zwischen dem Engländer in London und dem Engländer auf einem Rheindampfer. Der eine sei ein schöner, sorgfältig gekleideter, höflicher Mann, der andere ein grossmäuliger Flegel. In Birmingham wie etwa in Liverpool, Manchester und den übrigen Fabrikstädten lernt man einen dritten Engländer kennen: den, auf welchem durch viele Geschlechter schwere Arbeit lastet. Da sieht man kleine Leute von schlechter Ernährung, dicke Köpfe, gebeugte Nacken, schweren Gang, hängende Arme. Es ist der Schritt von Highstreet in Birmingham in die vornehmen reichen Colleges von Oxford ebenso ein solcher aus dem Arbeiterstand in den Adel, wie er aus der Vorstadtluft in einen Palast fährt: Er stürzt aus einer Welt ohne Vergangenheit und ohne Hoffnung auf Dauer in der Zukunft mitten in ein geschichtliches Dasein. Die geistige Entwicklung Grossbrittaniens redet aus den Steinen der alten Universitätsstadt; ihre Blüthe ist eine Hoffnung der Zukunft.

*Sir Edward Burne-Jones.* Waldnymphe.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

So trat Burne-Jones mit seinem Freunde Morris aus dem Nichts in eine Wirklichkeit, die auf Vergangenem beruhte. Es traf sie zugleich aus der Gegenwart ein Laut, der alle Saiten ihrer romantisch gestimmten Gemüther erzittern machte. In einigen Bildern, welche damals in Oxford zu sehen waren, lernten sie erkennen, dass jene Geschichte, die sie in Oxford mit so mächtig stiller Rede anrief, noch lebendig sei. Es waren Arbeiten zweier sogenannter Preraffaeliten, des Gabriele Dante Rossetti und des Holman Hunt. Ein kleiner Holzschnitt, der William Allinghams Gedichte «Elfin mere» schmückte, brachte Burne-Jones zuerst in tiefste Erregung. Er war gezeichnet mit einem aus den Buchstaben D. G. R. verschlungenen Zeichen, einem sonderbaren Räthsel, dem der junge Theologe anfangs vergeblich nachspürte; mehr noch jenen der Gestalten: eine so weiche Hingabe, eine solche Durchdringung von seelischen Empfindungen, ein solches Vergessen des Heute und ein solches Vertiefen in frühere Zeiten, ein so kühnes Auflehnen gegen die modische Schönheit und ein so schüchternes An-

schmiegen an den Gedankenkreis des Mittelalters — eine Kunst, welche das Erwachen jener kunstdurchsetzten Zeit der Lady Godiva, der waffenklirrenden und minneseligen Herren von Warwick wieder erhoffen liess.

Und was der kleine Holzschnitt in Burne-Jones und Morris an Begeisterung geweckt hatte, das vollendeten jene Bilder jener beiden Meister, welche ein Freund der jungen Preraffaeliten, Mr. Combe, erworben hatte: «Das Licht der Welt» von Hunt und «Dante erblickt Beatricen» von Rossetti, erweckten in den beiden Jünglingen den Entschluss, die Theologie aufzugeben und zur Malerei zu schwören, von der sie plötzlich erkannt hatten, dass ihre Aufgabe nicht blos die Ergötzung der Menge, sondern eine tiefe Umgestaltung des nationalen Denkens und Empfindens sei.

Die theologische Umgebung hatte sie umsonst mit der Warnung graulich gemacht, dass hinter der Schönheit der Teufel stecke. Sie wollten sie suchen die Schönheit, sie wollten sie fest umarmen — und Rossetti sollte ihnen den Weg zu ihr zeigen!

Zu Ende des Jahres 1855 ging Burne-Jones nach London. Den Zweiundzwanzigjährigen trieb zunächst ein Gedanke. Er wollte Rossetti sehen, seine Stimme hören, zu seinen Füssen sitzen. Aber er wagte nicht ihn geradewegs aufzusuchen. Er ging in eine Abendzeichenschule, die jener damals unterhielt, und begnügte sich zunächst damit, sein Ideal von Ferne zu betrachten. Erst als ein Nachbar auf der Zeichenbank ihn zu sich zu einem Junggesellenessen lud, zu dem auch Rossetti kam, wurde die Freundschaft zwischen den beiden jungen Männern geschlossen. Denn der «Meister» Rossetti war dem «Jünger» nur um fünf Jahre überlegen. Burne-Jones trat somit in den Kreis der Preraffaeliten persönlich ein, Rossetti stellte ihn dem Aesthetiker Ruskin und den ihm befreundeten Malern vor. Mit einem Schlag stand er inmitten jener Strömung, die er in Oxford mit Sehnsucht von Ferne bewundert hatte.

Sie ist in neuerer Zeit oft beschrieben worden, diese preraffaelitische Richtung. Damals war sie neu und viel umstritten. Zu Ende der vierziger Jahre tauchten die Maler auf. Sie verfochten in ihren Werken eine Kunst, welche auf jene Ausdrucksmittel verzichtete, die Rafael und seine Nachfolger dem Maler überliefert hatten; welche dort anknüpfen wollte, wo Rafael dies gethan. Man empfing sie mit Zorn und Hohn. Zu Anfang der fünfziger Jahre schien ihr Angriff völlig niedergeschlagen. Selbst ihr litterarischer Vertheidiger, Ruskin, liess lange auf den zweiten Band seines Hauptwerkes «Modern painters» warten. Er war in Venedig, um seine vorher recht mässigen Kenntnisse älterer Kunst zu erweitern. Rossetti lebte zurückgezogen, Holman

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Hunt war in Begriff, eine für Jahre berechnete Studienreise nach Palästina zu unternehmen, Millais, der dritte unter den Gründern der Preraffaeliten-Bruderschaft, zu akademischen Ehren gelangt und auf dem Wege sich von dem Bündniss zu trennen. So war nicht nur Rossetti der an Burne-Jones Gebende, sondern der Zuwachs einer so vielversprechenden, jungen Kraft für die ganze Bewegung von Bedeutung.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Wir Deutsche können an die auf ideale Freundschaft begründete Kunstpartei dieser jungen Männer nicht denken, ohne an ihr Vorbild, freilich zumeist ihr unbewusstes Vorbild, erinnert zu werden, nemlich an die in Rom um Peter Cornelius versammelten Grunder jener Kunstrichtung, welche Deutschland in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts beherrschte.

Cornelius, Overbeck, Pforr und die anderen «Klosterbrüder von San Isidoro» wollten in Rom vierzig Jahre früher dasselbe erreichen, wie jene in London: Fort von den alten Idealen, fort von einer Schönheit, die sich selbst überlebt hatte, die man in Akademien erlernen konnte und nicht im eigenen Herzen zu empfinden brauchte. So lautete etwa ihr Wahlspruch. Es war eine That, dass sie in ihrer Rathlosigkeit von Rafael zu Fra Angelico und Masaccio abschwenkten, von Raphael Mengs zu Albrecht Dürer. Man muss die ältesten Arbeiten dieser Künstler studiren, um ihnen völlig gerecht zu werden. Man muss zum Beispiel sehen, was Schnorr für ein grosser Künstler war, solange er unmittelbar mit der Offenherzigkeit goldener Jugend vor die Natur trat, mit emsigem Bemühen nach Wahrheits-Erkenntniss; und man muss damit vergleichen, was er schuf, als er, ein «grosser Meister» geworden, sich vor der italienischen Renaissance in Demuth gebeugt, für die Kunst des Aufbaues, der grossen Linienführung, der Zusammenstellung von Menschenmassen die schlichte Redlichkeit selbständiger Empfindung hingegeben hatte. Sie war im Anfang stark und kerngesund, die deutsche Romantik. Es stak ein ausgeprägt künstlerisches Leben in ihr. So lange sie mit voller Kraft die Wahrheit empfand, wirkte sie befreiend. Aber ihr zur Seite stand ein unkünstlerisches Empfindungsleben: Neben dem sinnigen, zarten, fast weiblichen Hardenberg, der mit weichen und kranken Händchen Herrliches erbaute, Wackenroder und sein Einfluss auf die Romantik durch seine «Phantasien über die Kunst». Auch heute ist dies schon dem Namen nach bezeichnende Buch und sein kunstschädlicher Geist noch nicht überwunden, noch heute leiden Künstler und Kritik unter der von ihm ausgehenden Art des Urtheils,

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

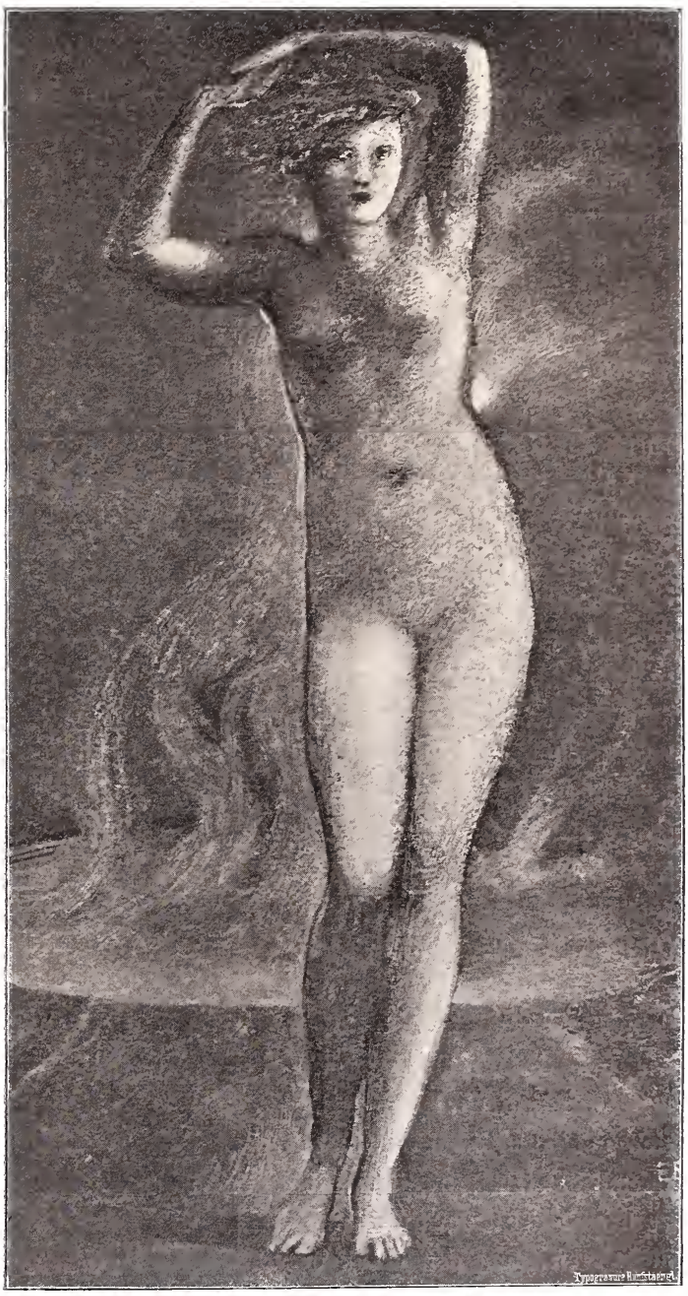
Die goldenen Stufen.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

welches nicht auf Erkentniss der Natur und der Bedingungen ihrer Darstellung, nicht auf Sehen und auf Verständniss des Handwerklichen, sondern auf Denken und Empfinden über das Kunstwerk beruht, das nicht verstehen, sondern errathen will, das nicht mit den Sinnen, sondern mit dem Gemüth erfassen will, das nicht die künstlerische Schönheit in Formen erkennt oder in Farben, sondern nur in den von den Formen abzuziehenden Gedanken. Wackenroder begeistert sich nicht für ein Kunstwerk, sondern für Rafael, dessen Werke er nicht vor Augen hatte, lediglich in dem Gedanken, dass Rafael der «Fürst der Maler» heisst. Und Tieck ahmt ihn hierin nach. Man muss Goethe's Jugendschrift über den Münster zu Strassburg mit dem vergleichen, was die spätere Romantik über das mittelalterliche Bauwesen sagte: Bei allem Ueberdrang der Begeisterung bei Goethe ein klares Erkennen der Form und ihrer Absicht, ein künstlerischer Blick; bei Jenen Selbstbeschauung, Betrachtung über die Einwirkung der Form auf die künstlich aufgekitzelte Empfindung, eine Reihe den Formen beigelegter Gedanken, die den schlicht künstlerisch denkenden alten Meistern nie in den Sinn kamen, die aber noch heute in den Köpfen der deutschen Kunstfreunde verwirrend herumspuken. Namentlich in der religiösen Kunst. Es ist, als ob deren Freunde nur mit verdrehten Augen zum Gewölbe einer Kirche hinauf blicken könnten und als seien gewisse menschliche Erfindungen besonders gefeit durch das sie umschillernde Flittergold erhaben-romantischer Phrase.

Nichts hat dieser Art unkünstlerischen Empfindens mehr Abbruch gethan, als die Nothwendigkeit, sie aus Stimmung in That umzusetzen. Seit man einsah, dass aus Gestöhn kein Gedicht und aus Gehimmel kein Gebäu würde und dass man selbst mit «himmelanstrebenden» Formen, mit dem «steinernen Springbrunnen» der Gothik, mit dem «Oratorium in Stein» als mit sehr wirklichen Dingen, sie modelnd und umgestaltend, umspringen müsse, solle aus dem Wunsch ein Werk werden, erst als die Romantik praktisch zu werden gezwungen wurde, wie es ihr mittelalterliches Vorbild auch bei uns gewesen war, kam sie wieder auf fruchtbaren Boden.

In England ging sie einen andern Weg. Dort setzte sie mit Thaten ein und war sie von Haus aus praktisch thätig. Sie erschien nicht als unerreichbar fern, sondern wurde alsbald von herzhaften Kräften aufgegriffen, damit sie lebendig werde. Mit kleineren Kräften,



*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

denn es war kein Peter Cornelius unter ihren Jüngern, kam sie weiter. Es ist ein grosser Unterschied zwischen Walter Scott und den deutschen Romanschreibern der Romantik, etwa Tieck. Namentlich der, dass Walter Scott noch in der Weltliteratur lebt und jene nur noch nach den ihnen gesetzten Leichensteinen bekannt sind. Das kam daher, dass Scott eine wundervolle Persönlichkeit war, der Gesehenes umgestaltete, während Tieck Erklügeltes sichtbar machen wollte. Er lebte das Leben seines Volkes, er schwebte nicht über ihn. Und so wurde er verständlich; und so kam es, dass man auch Burne-

Jones in England heute versteht, während der ungleich Grössere, Cornelius, bei uns aber nie volksthümlich war.

Die Romantik jener jungen Engländer war freilich nicht mit der des Scott zu vergleichen. Sie entbehrte völlig der Nervenstärke des Schotten und der gesunden Brauchbarkeit. Sie ist grossstädtisch bis in die letzte Faser, nervös, leicht zu Thaten erregt, leicht ermüdet. Sie wurde von Dante'schem Geist bewegt und wollte nicht in jenem Reich der Unterwelt verweilen, wo die ohne Lob und ohne Schande Verstorbenen schmachteten. Der Drang nach Grossem war mächtig, die Sehnsucht nach Seligkeit gross, wie die Sehnsucht nach Erkenntniss der Tiefen der Welt. Aber es waren die Präraffaeliten alle stille Leute, die sich innerhalb ihrer vier Wände, ob sie sich gleich als Engländer fühlen, für die Freiheit des Italieners begeisterten; ob sie gleich über den Weltlauf «aufgeklärt» dachten, doch die Dunkelheit liebten, die Dunkelheit der Ferne, wie des Gedankens, die zwar für Einfachheit schwärmten, aber sich mit allen erdenklichen Bequemlichkeiten umgaben, die zwar eine tiefsinnige Schlichtheit anstrebten, aber den Prunk der Form über Alles liebten. Rossetti, als die ausgeprägteste Sondererscheinung unter ihnen, hat nichts vom Helden. Er ist weichherzig, lenksam, ängstlich zurückhaltend gegen die Welt, giebt sich dafür mit einem wahren Hunger nach Liebe gegen seine wenigen Freunde aus. Er, wie die ihm nahestehenden Dichter, Swinburne an der Spitze, leiden unter den Schwächen der Zeit, sie sind Kinder des Jahrhunderts der tosenden Dampfmaschine, jener Zeit, in der der Mensch übermenschliche Kräfte entwickelte, gegen die er selbst zu Nichts zusammenschrumpfte. Draussen fuhr man mit den Eisenbahnen durch die stille Gotteswelt, war der höchste Wunsch Faust's, dass ein Zaubermantel sein werde und ihn in ferne Länder trüge, Gemeingut aller Handlungs- und Sommerreisenden geworden, Behagen nur noch in den vier Wänden zu finden und in dichterischer Form nur durch sentimentale Selbstverpflanzung in einer besseren Welt zu erlangen.

*Sir Edward Burne-Jones.* Der Sommer.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Nicht die Dichter, nicht die Maler sind schuld, dass dem so ist. Es gehört heute eine stärkere Natur dazu, als früher, um die Ideale von der Strasse aufzusuchen. Denn die Strasse ist eine andere geworden. Früher schilderte der ein behagliches Treiben nicht ohne dichterischen Reiz, der sie mit redlicher Wahrheitsliebe wiedergab. Heute schildert er ein Hasten, eine Stätte wilder und wüster Kraftausnützung. Der Realismus ist nicht unpoetischer geworden, sondern die Realität hat sich geändert. Wer das Tagesleben poetisch schildern will, muss zumeist lügen, wer Poesie um jeden Preis will, die Wirklichkeit fliehen. Denn sie künstlerisch zu überwinden ist schwer, nur den Grössten möglich. Darüber kann man klagen, aber man thut unrecht, die Klage der Kunst an den Kopf zu werfen. Sie ringt jetzt zweifellos stärker als seit Jahrhunderten. Sie hat eben einen unerhört starken Feind in den Formen unseres Lebens.

Es giebt ja Maler, die sich diesem Feind mit trotziger Kraft entgegenwerfen. Der Lehrer Rossetti's, der Maler Ford Madox Brown, war ein solcher. Hatte der Schüler die Richtung für das Zarte, Nachgiebige, Weltferne,

so ist jener der Mann der Kraft, des Kampfes. Alle Vergleiche zwischen bedeutenden Köpfen hinken ja. Man kann die beiden Engländer nicht mit deutschen Meistern vergleichen. Aber wenn Adolf Menzel 1810 mit im Cornelius'schen Kreise in dem römischen Kloster gemalt hätte, so wäre er vielleicht in eine Richtung gekommen, wie die des Madox Brown. Das klingt wie Hohn auf Menzel und auf die Nazarener macht aber vielleicht deutschen Lesern Brown's Kunst bis zu einem gewissen Grad verständlich.

Ich bat vor einigen Jahren den an Thaten und Kämpfen reichen, von äusseren Erfolgen weniger beglückten Meister um eine Aufklärung über sein Verhältnis zur deutschen Kunst. Und da der ausgezeichnete Mann heute nicht mehr unter den Lebenden weilt, so diene ich ihm wohl am Besten, indem ich seinen Brief hier wörtlich abdrucke:

1 St. Edmunds Terrace
London N. W.
Dec. 9. 91.

*Dear Dr. Gurlitt!*

I shall have much pleasure in answering your questions to the best of my power. Before going to Rome in 1845 I had already received some considerable impulse from the German engravings in the Parisian shop-windows. I and my friends, French or Belgian, often discussed them; we did not require to go to Rome for this. I went there for my first wife's health: but there I had the great enjoyment of visiting Overbeck and Peter Cornelius in their studios and both I had the profoundest admiration for. This is a belief in which I differed essentially from the young Prerafaelites (P. R. B's.) and that most ignorant and most pretentious of « charlatans » Ruskin. Rossetti and Holman Hunt, however, shared my belief in our great painter Maclise, whose artistic education was however so bad, that it was only in his later years that he developed his greatest powers as in his water-glass of Trafalgar in the houses of parliament. The only pupils I had were Rossetti, Miss Marie Spartali, now in Rome married to Mr. Stillman, the Times Correspondent, and Harald Rathbone, who showed much feeling for colour. Besides there were then painting in my studio my son Oliver, who died before he was 20, after turning novelist and my two daughters, Mrs. Rossetti and Mrs. Francis Hueffer, the widow of our well known and lamented Wagnerian critic. By all the others I could show your works, if you favoured me by calling here.

*Sir Edward Burne-Jones.* Die Treue.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

When I was in Rome, except the two great Germans just above mentioned, I saw no one but the Doctor: My poor wife was dying all the time. I see, with full appreciation, that you yourself had your origin and (as we most of us do) probably gained much from the distinguished circle by whom you were surrounded. Should you want any more matters elucidated do not pray scruple to ask me.

Very truly yours

*Ford Madox Brown.*

Der Brief giebt einen Einblick in das Leben des trefflichen Künstlers und weist auf die innige Berührung, welche in dem Kreise der Geistesgenossen herrschte. Eine Tochter Brown's heirathete Rossetti's Bruder William Michael, einen Kunstkritiker von Ruf, einen der literarischen Vertheidiger der Schule, die andere Tochter jenen Literarhistoriker, der unter anderem das geistvolle Vorwort zu der in der Tauchnitz-

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Ausgabe erschienenen Sammlung von Rossetti's Gedichten schrieb, den eifrigsten Kämpen für die Romantik Richard Wagner's in England. Er mochte empfinden, dass die Strömung, welche von Brown ausging, mit jener, welche Wagner's geistige Gewalt erregte, gleiche Ziele hatte. Aus einer rückwärts gewendeten Kunst sollte eine solche der Zukunft werden. Das Alte sollte als Stimmungswerth benützt werden, um aus der Wahrheit hervor das Neue, die Kunst der Zukunft zu schaffen.

Die Romantik war bei den jungen Preraffaeliten Englands wahrheitsuchend und neuartig, realistisch und modern, obgleich man ihr nachahmende Alterthümelei vorwarf.

Auch Burne-Jones hat deutsches Wesen berührt. Eine seiner ersten Arbeiten, die er unter Rossetti's Aufsicht ausführte, war «The Nibelungenlied». Leider kenne ich sie nicht. Sein Freund Morris hatte ihn mit der deutschen Heldensage vertraut gemacht und auch Rossetti war damals mit deutschen Dichtungen beschäftigt. In der Folgezeit war Burne-Jones viel mit der Sage vom heiligen Gral beschäftigt; König Arthur's Hof und Sir Lancelot's Thaten erfüllten seinen Gedankenkreis. Es handelte sich dabei für ihn im Wesentlichen um Illustrationen zu den Dichtungen. Die eigene Gestaltungskraft tritt noch wenig hervor. Und wo sie erscheint, mahnt sie in der Form an den Lehrer, an Rossetti.

Der von diesem geregelte Lehrgang ist für die Kunstauffassung der Schule bezeichnend. Der nun dreiundzwanzigjährige Schüler hatte, als er sich seinem neuen Freunde anvertraute, noch nie einen Pinsel in der Hand gehabt, auch noch nie gesehen, wie man ihn führt. Der junge Lehrer hielt es aber trotzdem nicht für richtig, ihn im eigentlich Handwerklichen zu unterweisen. Er hielt nichts von der Art der Akademien, einen Anfänger straks vor die Antike zu setzen, da man so vor ihm ein Ideal aufrichte, welches weit über seine Auffassungskraft gehe; entweder nütze er sich an ihm ab oder es meistere ihn und treibe alles Leben und alle Persönlichkeit aus ihm. Sie gebe ihm einen Stil, ehe er gelernt habe, Buchstaben zu schreiben. Kein Wunder dass die Werke matt und kraftlos hervorkommen. Man lasse ihn zuerst sich selbst auf seine Weise auszudrücken, wenn gleich der Satz, den er vorbringe, hinkt, lasse ihn erst selbst seine Kräfte gebrauchen, und wenn er mit ihnen erst etwas anzufangen weiss, dann mag er ein Jahr den Alten weihen, wenn er die Zeit dazu hat. Dann wird er erkennen, die Alten, die ihre Kräfte genützt haben und wie sie mit ihnen die Schwierigkeiten überwanden, welche ihm selbst sich gegenüberstellten.

Und so wurde es denn zwischen Lehrer und Schüler im Wesentlichen gehalten. Burne-Jones musste sich hinsetzen, zeichnen und malen, sich selbst helfen. Einmal gab der Lehrer ihm einige Skizzen zum Studium mit. Als er dann nach Monaten im Atelier seines Schülers sah, dass diese wie Heiligthümer bewahrten Blätter

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pan und Psyche.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Verkündigung.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

in dessen eigenen Bildern sich wieder erkennbar machten, zerriss er seine Arbeiten, ohne ein Wort zu sagen. Auch seine eigene Kunst sollte den jungen Mann, dessen Kraft er wohl erkannte, nicht beeinflussen: Rossetti spürte, dass Burne-Jones auf eigenen Füssen zu stehen vermöge: Das System hatte sich an ihm bewährt.

Langsam hat sich Burne-Jones Selbständigkeit und mit dieser Anerkennung erworben. Es ist sehr lehrreich, zu beobachten, wie die Künstler sich und ihre Gedanken beim englischen Volke durchsetzten. Sie mieden fast alle die Ausstellungen, wenigstens die der Akademie. Man sah ihre Bilder selten, man schrieb auch in Zeitungen nicht viel über sie, seit der erste Zorn verraucht war und die Tageskritik mit jenem Gefühl des Sieges sich wieder zur Ruhe begab, welches der Hund des Bahnwärters hat, wenn er durch sein Kleffen hinter dem Eisenbahnzug diesen in die Flucht geschlagen zu haben glaubt. Aber es verbreitete sich langsam die Kunde, dass da etwas ganz Besonderes im Stillen vor sich gehe; Einblicke hier und dort stärkten die Neugierde. Rossetti lebte zurückgezogen, war nach dem ersten Lärm bei seinem Auftreten vergessen, die anderen Preraffaeliten waren zersprengt, die Bruderschaft längst erloschen. Aber die geistige Richtung wirkte und lebte weiter. Dem jungen Mitglied der Bruderschaft war nun eigentlich die Aufgabe gestellt, die neue Kunstart aus der einer Secte zu jener eines Volkes zu machen. Es hat lange gedauert, ehe dies gelang.

Noch vor vier fünf Jahren kam ich, als ich über die Preraffaeliten und unter ihnen über Edward Burne-Jones Studien machte, um ihn und seine Art deutschen Kunstfreunden nahe bringen zu können, bald in nicht geringe Verlegenheit. In England war mir sein Name so oft genannt, fand ich eine so starke Begeisterung für seine Werke, dass ich nicht zweifelte, es müsse das litterarische Material zur Darstellung, wenigstens seines äusseren Lebensganges, sowie der Stellung, welche seine Kunst im Empfinden der benachbarten Nation einnehme, überall, also auch in Deutschland zu finden sein. Dass die Werke eines Aesthetikers, wie Ruskin, des Vertreters der auch von Burne-Jones gepflegten Geistesrichtung in der Kunstwissenschaft, seit einem Menschenalter eines der gefeiertsten Schriftsteller Grossbritanniens, in unseren öffentlichen Bibliotheken genügend vertreten sein mussten, darüber war ich erst recht nicht in Zweifel.

Ich hatte mich bitter getäuscht. Es mag wohl irgendwo in Berlin und Dresden Ruskins Hauptwerk: «Modern painters» zu finden gewesen sein — ich habe es aber trotz mancherlei Umfrage nicht gefunden. Die Nachrichten über Burne-Jones sammelte ich aus einem Aufsatze von Rod in der Gazette des beaux arts, sowie aus solchem von Sidney Colvin und F. G. Stephens im «Postfolio» einem vortrefflichen englischen Kunstblatte, das ich aber auch nur in einer einzigen Berliner Bibliothek antraf. Die in Deutschland zumeist gehaltene Zeitschrift gleicher Art, das «Art journal», erwies sich als ausserordentlich unergiebig; es bot nur Stoff in negativem Sinn: Nemlich kritische Seitenhiebe auf die Schule der Preraffaeliten und, abgesehen von einem kurzen Zeitraum, in welchen sie Ruskin Gelegenheit gab, seine Ansichten zu entwickeln, eine Sammlung von Aeusserungen des «gesunden Menschenverstandes» in seinem Widerspruch gegen die «Verrücktheiten» der von ihm erst in jüngster Zeit für voll genommenen Richtung. Also ungefähr in's Malerische übertragen das, was die «besonnene» deutsche Kritik über Richard Wagner gesagt hatte.

Der gesunde Menschenverstand ist nun leider bei mir etwas in Missachtung gekommen, seit ich mich bemüht habe, ihn in seiner Anwendung genauer kennen zu lernen. Ich glaube die rechte Formel gefunden zu haben, um ihn zu umschreiben: Es ist der Verzicht auf das tiefere Eindringen der Gedanken in eine Sache, das Schliessen von lediglich augenfälligen Beobachtungen auf den ursächlichen Zusammenhang. Wenn ein Rind auf grüner Weide Tag für Tag grünes Futter frisst, so sagt mir der gesunde Menschenverstand, es müsse inwendig grün aussehen, also etwa grünes Fleisch bekommen. Erst eine beim Fleischer gemachte weitere Beobachtung, die ausserhalb des gesunden Menschenverstandes liegt, vielmehr auf Erfahrung beruht, kann diese Ansicht erschüttern, den gesunden Menschenverstand von seinem Irrthum heilen.

So konnte mich denn auch der Verstand des «Art journal» nicht irre machen, welches dem Preraffaelismus in allen Tonarten die Berechtigung absprach, weil seine Werke anders aussehen, als sie bei der in England üblichen Kunstfütterung hätten erscheinen müssen.

Heute, wenige Jahre später, liegt die Sache anders. Schon mit dem Tode des eigentlichen Begründers der preraffaelitischen Schule, Dante Gabriele Rossetti,

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

(1882), endete für England die Schärfe des Kampfes. Nicht minder war die vermittelnde Stellung des wohl gefeiertsten unter den lebenden englischen Künstlern, John Everett Millais, eines Mannes, der aus der Strenge eines Grundsatzes zum lebendigen Menschenthume sich entwickelte, von hoher Bedeutung für das Verständniss seiner und seiner Freunde älterer Werke geworden; und schliesslich vollzog sich in der immer stürmischer werdenden Bewunderung der Arbeiten Burne-Jones der Umschwung. Man hatte gelernt, den Erfahrungssatz, dass auch diese Kunst ihr Recht für sich habe, in den «gesunden Menschenverstand» aufzunehmen und ist nun, der abscheulichen Unduldsamkeit dieser Denkform gemass, bald so weit, demjenigen den Verstand abzusprechen, der von Preraffaelismus nicht als einer daseinsberechtigten Sache spricht, der nicht weiss, dass Grünfutter rothes Fleisch gibt.

Seither haben sich auch die Schriftsteller des Malers vielseitig angenommen. Vor mir liegt eine ganze Litteratur über ihn. Ein stattliches Buch von Malcolm Bell, umfangreiche Aufsätze von Cosmo Monkhouse in Scribners Magazine, von Julia Cartweight als Weihnachtsnummer des Art journal und der Abschnitt in Muther's Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert.

In Deutschland ist meines Wissens nur einmal ein Bild von dem Meister, die «Verkündigung Mariae», gesehen worden, auf der Berliner internationalen Ausstellung von 1886. Wenn Burne-Jones die Kritiken gelesen hätte, welche damals über seine Arbeiten in der Stadt der Intelligenz geschrieben wurden, so dürfte man nicht eben erstaunt sein, dass er nicht öfter bei uns ausstellte. Er wurde eben nicht verstanden und hatte daheim bereits eine heinreichend grosse Gemeinde, um auf die Anerkennung der Berliner verzichten zu können. Mein Bruder, Fritz Gurlitt, war es gewesen, der damals als Bevollmächtigter des Berliner Ausstellungs-Vorstandes Burne-Jones zum Herübersenden seiner Bilder veranlasst hatte. Mir ist deutlich in Erinnerung, mit welchem Aerger er die Urtheile unserer Akademiker und sonstiger Kunstweisen über den «närrischen Kram» über sich ergehen liess. Es hing schlecht, das Bild und trotzdem wurde es «sehr bemerkt.» Es war eines der Hauptzielpunkte für geistreiche Leute, die ihren Witz zeigen wollten, vor ihm der lustigste Platz in der Ausstellung, wo man immer ein fröhliches Lachen hören konnte: «Spleenig — nein! — sagen Sie selbst? Die Engländer sind doch zu verrückt!» Kaum über Böcklin und Klinger ist von denselben Leuten mehr gelacht worden, als über den überseeischen Gast.

Ich sah dann wieder eine ganze Reihe von Werken des Meisters auf der Jubiläums-Ausstellung zu Manchester 1887: Eine der seltenen Gelegenheiten, ein umfassendes Bild nicht nur seines Schaffens, sondern auch seiner Stellung inmitten der ganzen britischen Kunst zu gewinnen und zugleich Gelegenheit, sie auch in der Kritik ihrer Volksgenossen kennen zu lernen. Und da fand ich sehr merkwürdige Urtheile, welche mich über den Unverstand der Berliner theilweise trösteten. Der Professor für Malerei an der Londoner Akademie, J. E. Hodgson, hatte ein kleines Buch geschrieben, das am Eingange in die Ausstellungshalle verkauft wurde. «Fünfzig Jahre britischer Kunst», eine Arbeit von zumeist ausserordentlicher Feinheit und Vielseitigkeit des Urtheils. Und da las ich über Jones und dem grossen Georg Frederick Watts: Sie seien die Propheten und hohen Priester des Neo-Preraffaelismus, einer späteren Entwicklung des ursprünglichen Triebes; aber sie schüfen entschieden archaistisch in der Form und erscheinen unklarer

(more diffuse) in ihrem Stil als die ältere Schule; sie hätten weniger mit individuellen und mehr mit allgemeinen Gedanken zu thun. Die Dinge, welche sie malen, ständen niemanden um seiner selbst willen nahe: Märchen, die ihren Ursprung in der schöpferischen Gewalt haben, welche einen geistvollen Mann überkommt. Aber da sei kein Individualismus, kein Zusammenfassen von Dingen, die mensch liche Theilnahme erwecken. Sie greifen nicht in's Leben und erwecken nicht die Empfindungen, sie gehören ausschliesslich in das Reich der Gedanken; sie stellen nicht dar, was das Volk denkt und fühlt, sondern was die Maler über Denken und Fühlen ergrübeln. Jones geht auf Gozzoli, Botticelli und Ghirlandajo, Watts auf Correggio und Tintoretto zurück. Hohe Gaben, ein dichterisches und erhabenes Gemüth werden ihnen Beiden freilich zugestanden und Jones-Werken besonders ein grosser Reiz der Farbe und meisterhafte Feinheit der Handführung nachgerühmt. Aber das griechische Ideal der Frauenschönheit sei voller und runder gewesen, als die Formen seiner Göttinnen und es würde künstlerischer und folgerichtiger gewesen sein, eine griechische Mythe auch in griechische Form zu übersetzen.

*Sir Edward Burne-Jones.* Die Nacht.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Also auch hier ein ähnlicher Ton wie in Berlin, die Unfähigkeit sich über das Anerzogene zu erheben, selbst bei einem mit künstlerischen Dingen so vertrauten Manne, der kurz vorher, bei der Besprechung der Werke Millais' und Rossetti's sich als selbst von diesen beeinflusst bezeichnet hat.

Ich nahm die Zeitungen in die Hand, um zu sehen, was Kleinere in England über den Meister sagen. Der «Manchester Courier» veröffentlichte eingehende Besprechungen eines Mannes, der wohl ein offenes Auge, nicht aber jene innige Vertrautheit mit dem Kunstschaffen besass, die bei einem Maler wie Hodgson selbstverständlich ist. Er spricht in seinen mehr beschreibenden, als zergliedernden Aufsätzen mit Bewunderung von Burne-Jones und rein geschichtlich von den Anfeindungen, welche dieser einst erfahren habe, als von einer längst vergangenen Erregung. Es hätte vor vielen Jahren, als Jones die Fenster der Christ Church Kathedrale in Oxford malte, freilich nur Wenige gegeben, die ihn verstanden, und der gegen diese Werke gerichtete Sturm sei damals gross gewesen. Nun aber redet der Kritiker von der Eigenart des Meisters als einer bestehenden Thatsache, deren Gewalt man sich nicht entziehen könne. Diese Thatsache war für ihn geschaffen, seit der Landschaftsmaler Birket Foster für den jungen Maler eintrat; denn Birket Forster ist eine Macht in England, eine der be-

*Sir Edward Burne-Jones.* Circe.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

liebtesten künstlerischen Persönlichkeiten, dessen Geist der Engländer auf jeder sonnenbeschienenen Waldwiese und an jedem erlenbeschatteten Wegrain sieht, einer der glücklichsten Wegweiser in die Schönheit der heimischen Landschaft. Wir haben kaum einen Landschafter, der so deutsch ist, wie Jener englisch. Dass man ihn bei uns nicht kennt, ist eben ein Zeichen seiner Kraft. Den Deutschen gefällt er nicht und will er wohl auch nicht gefallen. Aber drüben wusste man, dass wen Birket Foster liebe, national und anheimelnd sein müsse.

Und er war nicht der Einzige, der für die sonderbare Kunst eintrat. Die meisten freilich bekreuzigten sich vor ihr. Wie Rossetti, so fand Burne-Jones die alteren Künstler und die Menge der Kunstfreunde keineswegs geneigt, ihre Werke willig hinzunehmen: Hodson's Urtheil ist nur das verhallende Echo eines Kampfes mit harten Worten.

Ruhige Stetigkeit kam in Burne-Jones' Kunst dadurch, dass er nicht gezwungen war, auf die Trödelmärkte der Ueberproduktion, die Ausstellungen, zu gehen, auf welchen jeder Hans Narr mündlich und schriftlich sein «Urtheil» abgiebt. Sein Oxforder Studiengenosse Morris, nun selbst ein Maler, doch ein solcher, dessen Bilder nie an die Oeffentlichkeit kamen, zugleich einer der ersten Dichter Englands, bot ihm Beschäftigung. Dieser hatte in «The defence of Guinevra», seiner ersten 1858 erschienenen grossen Dichtung, ein ächtes Stück Schule gegeben und auf dem Umwege über die Dichtung den Geschmack seiner Landsleute erobert. Glänzend geschrieben und realistisch empfunden, spielt das Werk doch im Mittelalter, ist es umgeben von einer mit feiner Kennerschaft und gediegenem Wissen aufgebauten alterthümelnden Welt. Der Vorwurf war durchaus neu, fein zugespitzt, beeinflusst von der die Mitte des Jahrhunderts so lebhaft beschäftigenden Frauenfrage, das Ganze ein Kampfspiel zur Erweiterung der Rechte der Liebe. Aber es ist ein «aesthetisches» Spiel, ein solches, das im Ton der «guten Gesellschaft» gehalten ist. Die

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

„Le Chant d'Amour."

Copyright by Fred. Hollyer, London.

starken Knochen und die Glut der Sinnlichkeit Wagnerscher Dichtung hat dieses Werk freilich nicht und bekommt sie auch nicht durch die Vorliebe für nordisches Reckenthum, aber sie ist von hoher Feinheit, wunderbarer Stimmung, meisterhaft mehr im Ton, als in der Zeichnung.

Der romantische Maler-Dichter konnte aber auch sehr praktisch sein, er dichtete nicht nur auf dem Papier Stimmung, er lernte sie in Wirklichkeit zu übersetzen. Und die Art, wie er dies that ist ächt englisch. Er gründete im Jahre 1863 als reicher Eltern Sohn eine Fabrik für Kunstgegenstände, die bald einen mächtigen Einfluss auf die Gestaltung der Wohnungen ausübte. Nach zwei Richtungen rechnete er hiebei vor allem auf Burne-Jones' Hilfe: bei dem Herstellen von Glasgemälden und von Gobelins. Ein grösseres gemeinsames Kunstunternehmen mag den Gedanken angeregt haben: Eine Gesellschaft «alter Herren», wie wir sagen würden, unterhielt seit 1823 in Oxford einen Club «The Oxford Union Society». Tüchtige Architekten, Deane und Woodward, bauten 1856 für diese eine Bibliothek und einen Verhandlungssaal. Rossetti erhielt den Auftrag, die Bibliothek mit Fresken aus dem Leben König Arthurs auszumalen. Unter den Malern, die er hinzuzog, waren neben Val Princep, Arthur Hughes auch Burne-Jones und Morris. Aus Unkenntniss mit der Technik verunglückte das Werk. Die Nothwendigkeiten im Leben machten sich geltend. Man musste das Handwerk lernen und dazu bot nun die Fabrik von Morris & Co. die Hand.

*Sir Edward Burne-Jones.* Der Glaube.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Schon hatte Burne-Jones einen gewissen Ruf im Entwerfen für Glasfenster. Die erste grössere Arbeit führte er, nachdem er Italien besucht hatte, 1859 wieder für Oxford aus, eine Reihe von Bildern aus dem Leben des heiligen Frideswide, des sagenhaften Gründers der Kirche. Fehlerhafte Maassangaben durch den Architekt Woodward sollen der Grund der unklaren Wirkung dieser Fenster sein. Auch sie riefen viel Aergerniss hervor: Auf eine solche Strenge des Stiles war man in England nicht gefasst, das bisher seine Bestellungen an Glasfenstern meist in München hatte ausführen lassen. Eine zweite Fensterreihe für die alte Waltham Abtei von 1861 scheint den Plan bei Morris zur Reife gebracht zu haben, diesen Kunstzweig zu höherer Blüthe zu bringen, als bisher in England möglich war.

Dieser hatte inzwischen eine gute Schule durchgemacht: Er war in die Werkstätte des Architekten Street eingetreten, der in deutschen Fachkreisen zumeist bekannt ist durch sein vortreffliches Buch über die mitteralterliche Kunst in Spanien, in England aber als einer der geistvollsten Pfleger der Gothik hohe Ehren geniesst. Nun nahm Morris die Glasmalerei selbst in die Hand. Seit 1861 zeichnet Burne-Jones alljährlich ein ganze Reihe von Kartons für diesen Zweck. Und da jeder von diesen mehrmals ausgeführt worden, ist Burne-Jones Kunst in Hunderte von Kirchen Grossbritannien's und Amerika's eingedrungen, ja geradezu zur kirchlichen für England geworden.

Das englische Kirchengebäude scheint wie für die Glasmalerei besonders geschaffen, wenigstens die Mehrzahl jener, welche in neuerer Zeit entstanden. Die von der «Aufklärung» erzeugte geistige Leere und die durch die Fabrikarbeit bewirkte Anhäufung von Arbeitern, welche

der sittlichenden Anregung entbehrten, führte zu einer Bewegung, welche die Vertiefung der Lebensanschauungen und die lebhafte Steigerung des kirchlichen Bedürfnisses zur Folge hatte — eine gleiche Bewegung, wie sie jetzt in Deutschland mehr und mehr Boden fasst. In England ist sie seit dem Anfang dieses Jahrhunderts wirksam und äussert sich unter anderem im ausserordentlich regen Eifer für den Kirchenbau. Man erkannte, dass es im protestantischen Kirchenbau zunächst darauf ankomme, die Gemüther zu gewinnen, nicht die Sinne zu fesseln. Man schlug überall den Weg ein, möglichst viele, aber kleine Kirchen zu schaffen und jede von diesen nicht im Sinne der Monumentalität, sondern im Sinne traulicher Wohnlichkeit einzurichten. Unzählige Male wurden die Architekten vor dieselbe Aufgabe gestellt: an ein bescheidenes Schiff meist ohne Emporen einen rechtwinkligen Chor anzubauen, dessen Ostwand ein Altartisch und darüber ein grosses Fenster zu zieren habe. Und jedesmal ging der dem ausführenden Künstler gestellte Wunsch dahin, er solle die einfache Aufgabe so zu gestalten suchen, dass sie sich doch von den übrigen Lösungen unterscheide, etwas Eigenartiges besitze, ebenso wie jeder Verständige will, dass sein Zimmer nicht genau so aussehe, als das des Nachbarn.

Und da bot denn jenes Fenster im Osten, im Angesicht der Gemeinde das wirkungsvollste Mittel. Meist ist es der einzige Ort, an welchem höhere Kunst angewendet wird. Man liebt in dem von puritanischem Geiste noch stark durchsetzten England Ueberladung nicht, man fürchtet sich eher vor den Fallstricken weltlicher Lust, welche in der Kunst verborgen liegen könnten. In einem Lande, in welchem die Langweiligkeit als die meist geübte Tugend ist, weil die Lustigkeit als Laster verdächtigt wird, wirkt natürlich ein Stück eigenartiger Kunst inmitten der Leere besonders kräftig. Und so ist denn die Kunst Burne-Jones' gerade in den Augenblicken, in welchen christliche Herzen am empfänglichsten für das Schöne sind, beim Gottesdienst, tausendfältig den Kirchgängern vor Augen gestellt. Und Kirchgänger ist in England bekanntlich Jeder, der auf «Achtbarkeit» hält.

Das ist ein sehr schwer wiegendes Element. Wir Deutsche haben stärker begabte Künstler, Männer von kräftigerer Eigenart als Burne-Jones ist. Aber ihre Kunst überträgt sich nicht in's Leben. Unsere Geistlichkeit kreuzigt und segnet sich vor ihr, katholische wie protestantische; sie flieht zurück in eine Kunstwelt, die bei aller einstiger Grösse doch für uns todt ist. In England hat Burne-Jones seine Kunst in zahllosen Mitempfindenden lebendig zu machen verstanden, ebenso wie es bei uns vor einem Dreiviertel-Jahrhundert Overbeck that. Aber wenn der Anschein nicht trügt, wird man in Zukunft in England von der Kunst nicht verlangen, sie solle bei Burne-Jones stehen bleiben. Man wird begreifen, dass wenn der Ewige auch unwandelbar ist, doch unsere Vorstellung von ihm sich wandelt und dass daher eine christliche Herzen packende Darstellung Christi von Jahrhundert zu Jahrhundert anders aussehen muss. Nicht den «historischen» sondern den lebendigen Christus soll ächte religiöse Malerei schaffen. Overbeck blieb bei uns der Maler für ästhetisch gebildete Leute, Burne-Jones' Weise ist drüben im Begriff, den Volksgeschmack zu bilden.

Die Formen der neuen Kirchen sind bei weitaus der Mehrzahl gothisch. Wir empfinden einen Gegensatz zwischen diesen Formen und dem Tagesleben; wir lächeln über einen gothischen Bahnhof, einen gothischen Kandelaber für elektrisches Licht, während wir beides in den Formen des 16. Jahrhunderts auszuführen für durchaus berechtigt halten. Es ist also diese Empfindung nicht eine begründete, sondern nur eine angewöhnte. Brunnelesco und Holbein wussten so wenig von der Dampfkraft wie Phidias und Meister Erwin: Eine «stilvolle» Gaskrone ist gleicher Unsinn in Gothik wie in Renaissance, wenn man bei ihrer Gestaltung im Auge hat, sie solle «wie alt» aussehen. Aber jeder Stil ist recht, wenn er die Mittel giebt, die eigenen Gedanken auszudrücken. Und hierin ist die Gothik den Briten ein höchst bequemes und passendes Mittel geworden. Kein Mensch denkt mehr daran, sich beirren zu lassen in Bildern einer Form, eben weil «die Alten» diese nicht kannten. Jede ist recht, jede passt, China und Griechenland, Japan und Frankreich, alle bieten Stoff, um aus ihnen britische Erzeugnisse zu schaffen. Wie die Engländer nicht einen Augenblick zögern ein Fremdwort sich anzueignen, weil die läppische Gelehrsamkeit sie nicht plagt, das Wort «richtig» auszusprechen, so handhaben sie auch die Formen. Der Mann, der Pompeji Pömpijei und Amalfi Emmelfei ausspricht, dem schadet es nicht, Fremdes in sich aufzunehmen, da er es rücksichtslos national verarbeitet.

So ist auch Burne-Jones' Gothik eine solche, dass unsere Kirchenbaumeister wohl schwerlich sie für voll gelten liessen. Sie würde ihrem Empfinden nach zu

modern sein. Der Maler aber hat der Gothik und den Glasgemälden viel zu danken und zwar erstens den monumentalen Zug seiner Kunst. Glasgemälde haben ihre bestimmten Gesetze: Sie sind gebildet aus einer durch Zinnumrahmungen zusammengehaltenen Mosaik bunter Theile. Jene Umrahmung bildet eine sehr kräftige, schwarz erscheinende Umrisslinie. Innerhalb der Glastheile sind die Abtönungen nur dadurch möglich, dass durch das Schwarzloth ein Theil dunkler erscheint, während an anderer Stelle das freie Glas in voller leuchtender Farbenpracht wirkt. Man kann ja wohl auch Farben mischen, das heisst einen Ton in sogenanntem Ueberfangglas auf den anderen setzen, doch nur auf Kosten der Haltbarkeit des Werkes.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Nun ist Burne-Jones' Kunst so recht der Glasmalerei angepasst. Die Umrisslinie (outline) ist das, was die Engländer an seinen Entwürfen zumeist schätzen. Er zeichnet seine Figuren so, dass sie durch ihren Umriss schon verständlich werden. Meist steht jede für sich, selbst in seinen Bildern. Ueberschneiden sie sich, so thun sie es in einer Weise, dass jede Figur doch für sich verständlich bleibt.

Noch ist keine Geschichte der Komposition geschrieben. Aber ihre Grundzüge sind leicht erkennbar: Zuerst werden wie im Relief aller Frühkunst die einzelnen Figuren geradlinig neben einander gestellt. So erscheinen sie in Assyrien und Egypten, wie auf den Flügelaltären und bunten Fenstern der Gothik. Dann sucht man die Beziehung von Gestalt zu Gestalt durch künstlerische Vereinigung zu einem Aufbau auszudrücken, dessen Linien auf einander hinweisen. Die Gestalten neigen und beugen sich gegenseitig zu. Zur Zeit der italienischen Frührenaissance gruppirte man sie dadurch, dass man eine Gestalt höher als die andere stellte, die übrigen sie künstlerisch hoben, wie man etwa Prunkgeschirr auf einen Schauschrank aufbaut. Später rücken sie dichter zusammen, die Pyramidengestalt war aus Gliedmassen gebildet, die Linien greifen von Gestalt zu Gestalt über. Die Bewegungen der Menschen sind nicht mehr frei, sondern bedingt von der Komposition. Das Bild wird einheitlicher auf Kosten der Wahrheit, die Stellungen werden erzwungen, die Körper zu Massen, die Glieder zu Linien, herabgedrückt. Rafael vollendet diese Kunst der Komposition und das war eine grosse That. Aber die Späteren haben sie durch Nachahmung nicht zu vergrössern gewusst.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Wer einen grossen Gedanken hatte, dem ist die Welt dankbar; wer dann denselben Gedanken hundertmal nachredet, dem gebührt nicht derselbe Dank, mag der Gedanke auch an Werth dauernd, mag er sogar unverwüstlich sein.

Burne-Jones ist in nirgends mehr Preraffaelit als in der Komposition. Er verzichtet auf die Pyramide und auf die künstlerischen Eroberungen Rafael's, namentlich in seinen bunten Fenstern. Man muss an anderen Zeichnungen sehen, wie sauer es sich die im Sinne Rafael's entwerfenden Künstler werden lassen, zwischen die starren lothrechten Linien der vieltheiligen gothischen Fenstern ihre breitbasigen Figurendreiecke einzuschieben. Burne-Jones hat solche Sorgen nicht. Er zeichnet die Menschen nicht wie sie sich in den Stanzen und Loggien des Vatikan, sondern wie sie sich in England bewegen: Und da kniet nicht immer einer und bückt sich nicht der über ihm Sitzende, da verschränken sich die Menschen nicht zu Gruppen, sondern sie stehen zumeist fein lothrecht da, einer neben dem andern! In Deutschland und in England, überhaupt unter germanischen Völkern hätte Rafael seine Kompositionsart wohl nie herausgefunden: Uns fehlt dazu die Lebhaftigkeit der Bewegung; unser Kreuz ist zu fest und gerade!

Nach noch einer zweiten Richtung arbeiten sich Burne-Jones und Morris in die Hand, hinsichtlich der Webekunst. Eine ihrer frühesten gemeinsamen Arbeiten waren die Gobelins «Flora» und «Pomona». Je eine schlanke Figur vor einem Rankenwerk, in das Blumen verstreut sind, oben und unten ein Schriftband, seitlich je ein aufsteigendes Rankenwerk aus Wein oder Rosen.

Auch hier ist Burne-Jones Realist. Um die Ranken spielen Kaninchen und Papageien, Blumen und Früchte, Alles mit jener Genauigkeit dargestellt, welche seinen Naturstudien eigen ist. Aber doch ist das Ganze so stilvoll, so dekorativ, wie nur je ein für Weberei geschaffenes Muster. Und dabei mahnt das Rankenwerk an keinen alten Stil. Es hat alle jene Eigenschaften, welche heute die Kenner des Musterfaches mit Eifer an den englischen Erzeugnissen loben. Der kundige Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums Dr. Jessen hat unlängst auf diese Muster hingewiesen. Neben den Zeichnern der Werkstätten von Morris & Comp. ist es namentlich der auch in Deutschland als Zeichner für Kinderbücher hoch geschätzte Walter Crane, der in diesem Sinne schafft. Tapeten, Katune, Buntpapiere, Kleiderstoffe zeigen dieselbe Richtung in der Zeichnung: Einen starken Natur-Realismus, der sich aber durch die geschickte Anpassung der Zeichnung an die Bedingungen des jeweiligen Herstellungsstoffes als durchaus stilistisch erweist. Die November-Nummer der «Tapeten-Zeitung», des Hauptblattes für das Fach in Deutschland, brachte von dem geistreichen Zeichner und Schriftsteller Georg Bötticher einen reich illustrirten Artikel, in welchem dieser seinen Fachgenossen das Wesen englischen Flachmusters treffend erklärt und den bei ihm vorwaltenden Grundsätzen die höchste Anerkennung zollt, so dass er den Deutschen räth, diese Grundsätze anzunehmen, deren oberster ist die völlig nationale Eigenart. So deutsch werden, wie diese Muster englisch sind — so etwa heisst sein Rezept. Und so englisch wären die Engländer nicht geworden, wenn sie nicht einmal sich von den «Idealen» frei gemacht hätten, nicht einmal die «erhabenen Vorbilder» beiseite gesetzt hätten, nicht einmal Preraffaeliten gewesen wären. Nicht unmittelbar in den Werken der einzelnen Maler, sondern in dem vom Alten befreienden Gedanken, in der Ablehnung der Nachahmung des als «Vollendet» Haltenden liegt die grösste That dieser Kunst. Sie ist modern, trotz ihres alterthümelnden Namens!

Von der Kraft des britischen Kunstempfindens zeugt ein Bau, an welchem Burne-Jones wichtigen Antheil hat. Der bereits genannte Londoner Architekt Street baute an der Via Nazionale in Rom die Amerikanisch-Protestantische Kirche. Und er schuf sie in dem Stile, welcher der Gemeinde, nicht in dem, welcher Rom gemäss ist. Bis auf St. Maria sopra Minerva fehlt bekanntlich in Rom die Gothik. Es ist eine Ironie des Geschmackes, dass die deutschen Katholiken den Stil für den katholischsten halten, von dem Rom nie etwas hat wissen wollen, und dass es amerikanische und englische Protestanten sind, die mit ihm in der ewigen Stadt dem Katholicismus Trotz bieten. Burne-Jones schmückte die Apsis und die Schiffwände mit Mosaiken, welche Salviati in Murano ausführt. So unbefangen alterthümlich wie er kann kein zweiter Maler sein. Der thronende Christus, die Engel zu seiner Seite, die Reihe hagerer dahinwandelnder Gestalten im Schiff sind nicht dem Bau besonders angepasst, es ist Burne-Jones' vielmehr eigenste Kunst diesem Bau völlig angemessen. Da ist keine Gewaltsamkeit der Zeichnung. Man vergleiche Bildnisse lebender Personen, die der Maler in der Absicht auf grösste Aehnlichkeit schuf: Auch diese

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Das Schreckenshaupt.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Sir Edward Burne-Jones pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Herz der Rose.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

könnten in die Mosaiks mit eingereiht werden, ohne zu stören. Er lebt so ganz in einer dem Mittelalter verwandten Naturauffassung, dass ihm die gothische Architektur gerade recht ist als Rahmen um seine modernsten Gestaltungen.

Und so zeigt er sich auch in seinen Bildern. Malcolm Bell, der das Fortschreiten von Burne-Jones Werk Jahr für Jahr mit in's Einzelne gehender Genauigkeit nachweist, macht darauf aufmerksam, dass seit der Zeit, dass der Maler Rossetti's Einfluss abstreifte, er eigentlich keine Entwicklung innerhalb der einmal gewählten Kunstrichtung hatte. Er war damals in sich so abgeschlossen, wie er es heute ist. Bilder, welche er 1850 malte, aber 1890 zuerst ausstellte, wurden für ganz neu selbst von seinen Verehrern hingenommen. Unsere Illustrationen mögen dies bezeugen. «Spiegel der Venus» wurde 1867 begonnen, mehrfach in verschiedenem Maassstab gemalt und erst 1877 vollendet. «Circe» entstand 1863—1869, die «Verkündigung» beschäftigt in verschiedenen Umbildungen den Maler seit 1859. Erst 1887 wurde das Hauptbild fertig. «Chant d'amour» entstand auf einen Wurf 1865, die Reihe der «Pygmaleonbilder» 1869—1879 und kleiner nochmals 1871—1883. Die «Liebe unter Ruinen» 1870—1873, «Cupido und Psyche» 1871—1872, «Bad der Venus» 1873—1888, die «Sechs Tage der Schöpfung» 1872—1876, «Pan und Psyche» 1872—1874, die «Goldene Treppe» 1876—1880, das «Schreckenshaupt» 1874—1877, die «Waldnymphe» 1879—1880, «Rosenherz» 1889—1893 und so fort.

Ehe ich auf die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Bilder eingehe, ein paar Worte über ihren Inhalt. Es beginnt zwar der Grundsatz in Deutschland schon wieder altmodisch zu werden, dass man Bilder ohne Erklärung verstehen solle, dass ein Bild kein Rebus sein soll, dass der nicht der beste Kenner sei, der gemalte Geheimnisse zu durchdringen vermag. Ob die jungen Mädchen, die mit Venus in dem Tümpel als ihrem Spiegel sich beschauen, die Musen, Chariten, Nymphen oder sonst welche altklassische Fräuleins sind, ob es ihrer neun, drei, oder mehr sein müssen, das ist mir leider, mangels hinreichender Schulbildung, gänzlich gleichgültig. Wenn das Bild nur schön ist: Meinetwegen brauchten es sogar die Mädchen selbst nicht zu sein. Aber es giebt ja Leute genug, denen etwas fehlt, wenn sie nicht in alle Winkel klar sehen, denen eine Aussicht nicht gefällt, wenn sie nicht alle Bergkuppen herzählen und jeden Kirchthurm seinen Namen geben können, und diesen sollen ein paar Winke hinsichtlich der schwer verständlichen Bilder gegeben werden, namentlich jener, welche aus einer Bilderreihe entnommen sind.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

The baleful head (das Schreckenshaupt) gehört einer Folge von Bildern zur Perseussage an. Der Held zeigt der

Andromeda die Spiegelung des Medusenhauptes in einem Quell, der in einem säulenartigen Marmorbecken gefasst ist. Darüber, an einem Baum, hängt das Haupt. Ich weiss nicht, welcher Sage der Maler hierbei folgt.

The Goddess fires (die Göttin belebt) gehört der Reihe von Bildern aus der Pygmalion-Sage an. Pygmalion hat eine Statue gebildet, in die er sich verliebt. Aphrodite naht mit ihrer Taubenschaar und belebt das Marmorbild.

Die Tage der Schöpfung, sechs Engel, deren jeder die crystallene Weltkugel in Händen trägt, in der das Schöpfungswerk sich vollzieht: Das Licht scheidet sich von der Finsterniss aus. Abend und Morgen wird der erste Tag — das Wasser trennt sich von der Veste, und Gott nannte die Veste Himmel — das Wasser trennt sich vom Himmel, die Erde trennt sich vom Meer — Gras und Kräuter, sowie Bäume wachsen — von der Veste des Himmels trennen sich die Lichter, die Tag und Nacht scheiden, dazu auch die Sterne — Gott schafft Vögel und allerlei Gethier — Gott schafft die Menschen.

Die meisten Bilder bedürfen zu künstlerischer Betrachtung der Erklärung nicht, obgleich viele von ihnen sich auf eine Dichtung beziehen. Pan und Psyche geht auf einige Verse aus Morris « Irdischem Paradies » zurück:

« And with that word she leapt into the stream,
But the kind river even yet did deem
That she should live, and with all gentle care
Cast her ashore within a meadow fair.
Upon the other side where Shepherd Pan
Sat looking down upon the water wan. »
Und bei dem Wort sprang sie in den Strom,
Aber der gute Fluss meinte wohl
Sie solle leben und freundlich sorgsam
Hob er sie heraus auf einen schönen Anger;
Auf der anderen Seite sass Schäfer Pan
Und schaute nieder auf das bleiche Wasser.

Cupido und Psyche geht auf denselben befreundeten Dichter und dieselbe Dichtung zurück:

And there she would lain for evermore,
A marble image on the shadowy shore.
In outward seeming, but within oppressed
With torments, knowing neither hope nor rest;
But as she lay the Phoenix flew along
Going to Egypt, and knew all her wrong,
And pitied her, belonging her sweet face,
And flew to Love and told him of her case;
And Love, in guerdon of the tale he told,
Changed all the feathers of his neck to gold,
And he flew on to Egypt glat and heart.
But Love himself gat swiftly for his part
To rocky Taenarus, and found her there
Laid half a furlong from the outer air. »

Vieles geht auf den «Vater der englischen Dichtung», den 1400 verstorbenen Geoffrey Chaucer, auf Rossetti's Romanze « Der Tod Arthurs » und über diese beiden hinaus auf Boccaccio und Virgil und Homer zurück. Grimm's Märchen boten mancherlei Anknüpfung, hat doch Ruskin auf sie mit besonderer Wärme hingewiesen. Der Kreis, aus welchem Burne-Jones Anregung sucht, bleibt ein verhältnissmässig enger. So sehr man aber der ganzen Schule « archeologische Neigungen » vorwirft, so nahe sie an die äusseren Umhüllungen ihrer Dichtung an die « Butzenscheiben-Lyrik » in Deutschland mahnt, so bleibt doch bei Burne-Jones der eigentliche Stil völlig der gleiche, ob er alte Griechen oder Engländer schildert, sind bei ihm selbst die «Accessorien» keineswegs wissenschaftlich erklügelt und durch Gelehrsamkeit herbeigeschafft: Er sucht nicht kulturgeschichtliche Bücher ehe er eine Rüstung zeichnet, sondern er zeichnet eine solche nach der Natur im Museum und entwirft sich danach für seine Ritter eine eigene, die so sonderbar ausfällt, dass Perseus wie der König Cophetua sicher über ihr Bild gleich erstaunt gewesen wären, hätten sie es sehen können. Aber die Rüstung, die er erfindet, ist eine solche die man tragen, in der man sich bewegen kann, mahnt nicht an den eisernen Ofen, wie so manche auf romantischen Bildern.

Wenn ich hiermit meine Erklärungsversuche abschliesse, so geschieht dies mit einer gewissen Beschämung. Denn mir scheint, als könne durch diese der Beschauer der Bilder nicht wesentlich klüger werden, als könnten die Bilder ihm somit nicht näher gerückt sein. «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen», sagt unser alter Herr von Goethe.

Anders ist die Frage, wie den Engländern diese Kunst erscheint, wie sie auf das Volk wirkt, aus dem sie geboren. Auch dort stehen sich Realismus und Idealismus im heftigen Kampf gegenüber. Wir Deutsche können den Streit als Unparteiische betrachten, da sich die Gegner so ganz anders darstellen wie bei uns. Vielleicht ist uns der Blick auf fremdes Ringen sogar heilsam. Denn was den Deutschen wohl am meisten verwundert, ist, dass Burne-Jones von seinen ästhetischen Freunden für den Realismus in Anspruch genommen wird.

Ihm gegenüber steht die Akademie, zum Beispiel der Maler E. J. Poynter. Wieder muss ich vor deutschen Lesern etwas weit ausholen, da der Name für sie nicht,

wie für den Engländer zugleich ein Programm darstellt. Poynter ist ein sehr geschickter Mann und einer jener Künstler, dessen Werke in der ganzen Welt höchsten Anklang finden. Er malt mit Vorliebe Bilder aus dem Leben und den Sagen der Griechen, meisterhaft durchgeführte, namentlich mit höchster Eleganz gezeichnete Gestalten. Sein Einfluss in England ist ein grosser. Er wurde 1875 Direktor der Kunstschule am South-Kensington-Museum in London und mithin der führende Mann im Unterricht der vereinigten Londoner ja bald der grossbritanischen Kunstschulen. Später legte er zwar die Stelle nieder, aber sein Geist waltet in ihr fort. Seine Vorträge am Londoner University-College sind Denkmale seiner Kunstanschauungen. In Paris geboren, in England erzogen, hatte er in Rom sich Leigthon angeschlossen, und so einen Strahl deutschen Preraffaelismus in sich aufgenommen, ehe er in Paris malen lernte. Er trat dort 1855 in Gleyre's Werkstätte ein und machte die Schule durch, welche der Welt die Meister der 60er und 70er Jahre gab und die Kunst aller Völker von der französischen abhängig machte. Das Englische tritt bei ihm zurück, um den internationalen Ideal Raum zu geben. Dieses Ideal ist aber französisch und entsprang aus der Befruchtung der Antike und der Renaissance durch Delacroix. Alle unsere Meister, die man in den siebziger und achtziger Jahren für gross hielt, wie die ihnen zeitgenössischen Engländer, Spanier, Italiener, Niederländer sind Abkömmlinge dieses Elternpaares. Sie malen zwar jeder heimischen Patriotismus, aber sie lasieren ihn alle mit einem Ton jener Begeisterung, welche Frankreich seit den 30er Jahren für die Darstellung seiner Geschichte hatte. Sie kennen sich alle untereinander als gute Verwandte, denn sie sind alle mit gleicher Kost grossgezogen, alle Milchbrüder. Die Kleider ihrer Helden, deren Bart- und Nasenformen sind ächt national, es ist kein Zweifel, dass dort Spanier und hier Deutsche im patriotischen Schlachtenbild siegen. Aber das Bild ist französisch, und wenn tausend deutsche Pickelhauben oder spanische Reiterstiefel darauf blitzen. Alle diese Künstler haben gemein die Furcht vor der allzugrossen Naturwahrheit. Denn wenn sie schildern wollten, was sie selbst sahen, würden sie national werden, soweit sie nicht von Haus aus sujets mixtes sind, um mit Bismarck zu reden. Ein Engländer sieht eben die Welt mit anderen Augen als ein Pariser, Florentiner oder

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Athener. Will er also schaffen, wie jener, so muss er vor Allem seinen Augen misstrauen lernen.

Diesen Gedanken spricht Poynter natürlich in anderer Form aus: «Seit stets eingedenk, sagt er seinen Schülern, dass die wahre Aufgabe der Kunst ist eine Welt zu schaffen, nicht das nachzuahmen, was ihr ständig vor Augen habt.» Das ist das Programm des Idealismus auch in England. Hören wir dagegen John Ruskin, welcher trotz des bissigen Angriffes in Madox Browns Briefe der eigentliche Vertreter preraffaelitischer Aesthetik ist, und was er darauf zu erwiedern hat. Er sagt: Der Werth und das Wesen ächter Kunst liege in der materiellen Wahrheit der Darstellung, welche den Beschauer zwinge zu glauben, sofern er dessen überhaupt fähig ist, dass sich die dargestellte Sache wirklich zugetragen und nicht in der Einbildung des Künstlers abgespielt habe. Wenn der Beschauer eines Bildes die Fähigkeit nicht besitzt, so liege der Nutzen dieser Art Darstellung wenigstens darin, dass er sich seiner Ungläubigkeit bewusst werde. Diese Art zu denken zwinge auch

dem Maler eine entsprechende Schaffensform auf. Der Gegenstand brauche zwar nur mit wenigen kräftigen Pinselstrichen dargestellt werden, aber er müsse dann auch wirklich und leibhaftig dastehen, er kann mit den einfachsten Linien geschildert sein, aber es dürfe nichts unklar bleiben oder im Nebel verschwimmen; Alles sei so deutlich und klar ausgedrückt wie möglich, wie eine Sache, die man am hellen Tage beobachtet und nicht beim Mondschein geträumt habe.

An anderer Stelle verlangt Ruskin vom Künstler gesunde, achtenswerthe Arbeit, genaue Erfüllung seiner Pflicht. Welcher Pflicht? Die Gaben, welche der ächte Künstler vor anderen Menschen erhielt sind Schätze im Beobachten und Nachahmen; und seine Pflicht ist seinen Mitmenschen durch seine Gaben jene Kenntnisse zu übertragen, die er auf andere Weise nicht zu erlangen vermag. Er soll also die Welt künstlerisch sehen lehren. So lange die Kunst kirchlich war, sollte er dem Volksverstand die Wahrheiten des Glaubens und der heiligen Schrift verwirklichen, diesen Wahrheiten sichtbare Form geben. Diese Aufgabe ist seit Erfindung der Druckerkunst fortgefallen, der Künstler hat nicht mehr einen Beruf so erhabener Art. Er ging müssig auf Erden und jagte dem Schatten seiner Einbildung nach.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Plötzlich nahmen die Künstler aber, nach Verlust der höchsten Aufgabe, einen allgemeinen Naturalismus auf, eine Neigung die gemeinen Gegenstände der Natur nachzuahmen. Ein richtiger Trieb führte sie dazu ihre neue Pflicht zu erkennen: die getreue Wiedergabe aller Dinge von geschichtlicher Bedeutung und natürlicher Schönheit, welche zu ihrer Zeit vorhanden waren. So hält Ruskin die Maler und Bildner geradezu für die Archivare der Natur. Ein Theil soll sich zu einer unbeirrbaren Sicherheit im Zeichnen schulen, jedes Haus, jede Stadt, jedes Schlachtfeld, jeden geschichtlich einigermassen beachtenswerthen Vorgang in völliger Schärfe wiedergeben, während die Andern mit gleicher Treue die Thiere und Pflanzen, die Gegenden und Lufterscheinungen jeden Landes der Erde festhalten sollen, bis jeder Baum im Walde, jede Bergkette und jeder Felsen genau in seinem besten Anblick dargestellt ist, Alles, Alles vereint in der Nationalgallerie das wäre mehr Sinn, als dass seit 200 Jahren nur «Effekte» gemalt wurden. Er meint nämlich, die so erweiterte Kenntniss der Natur und Geschichte werde dem Volke mehr nützen als die «ewigen Scenen aus Gil Blas, Don Quixote und dem Vicar von Wakefield». Die Preraffaeliten sind unter Ruskin die Meister dieser unbedingt wissenschaftlichen Wahrheit.

Die ersten berühmt gewordenen Gemälde der preraffaelitischen Schule, sagte er an anderem Orte, zeichneten sich durch grosse Genauigkeit in der Ausführung aus. Diese Genauigkeit ist keine besondere Eigenschaft ihres Stiles. Jener Preraffaelismus, der uns Allen gemein sei, bestehe nicht in den Grössenverhältnissen, sondern in der Wahrheit des Tones. — Das klingt ausserordentlich modern!

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Bad der Venus.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

Misst ein «Fachmann» diese Ansichten an jenen der deutschen Aesthetik, so wird er über diese Wissenschaftlichkeit des Naturalismus lächeln. Freilich haben auch die französischen Aesthetiker etwas Aehnliches gewollt, wenn sie gleich das Bilden nicht so ohne Weiteres mit Abbilden verwechselten. Das Wort, dass das Kunstwerk eine Urkunde seiner Entstehungszeit sein solle, weist auf verwandte Gedanken. Auch die romantische Aesthetik Deutschlands wollte Aehnliches. Wenn z. B. Vischer vom Kunstwerk forderte, dass es über dem zu Tage liegenden Inhalte nach einer tieferen, die Zeit und deren Geistesströmung wiederspiegelnden haben solle. Aber wie versteckt ist hier die Absicht auf eine «geschichtliche Urkunde.» Von Ruskin wird dagegen die Auffassung, die im realistischen Kunstwerk nur ein wissenschaftliches Festhalten der Natur erkennt, auch späterhin noch entschieden vertheidigt.

«Sehen Sie», ruft er aus, «in der Londoner Nationalgallerie eine Skizze von van Dyck, welche den Fischzug Petri darstellt. Es ist eine der zahlreichen Skizzen der vlämischen Schule, die, wie mir immer scheint, gemacht worden sind, um den Pinsel auszuwischen, nicht aber um etwas zu malen. Da ist keine Farbe, kein Licht, kein Schatten darin, nur etwas Braun wurde um die Umrisse der Figuren gestrichen. Nur ein Bein von Johannes — oder ist es Jakobus — ist nur zur Hälfte fertig gezeichnet und endet in weissen Kritzeleien, die andeuten sollen, dass er im Meere steht. So arbeitete die niederländische Schule. Noch hängen diese braunen Sudeleien in den besten Zimmern der National-Gallerie und die lieblichsten Zeichnungen Turner's befinden sich dort im Keller. Diese braunen holländischen Bilder stammen von Menschen, die als elegante Leute am Hofe und als einfache in ihren Bierhäusern lebten, in ihrer Art einen Edelmann oder Bauern malen konnten, aber weder fähig noch willens waren etwas zu malen, was ausserhalb ihrer Zeit oder des Wirthshauses lag. Sie konnten die Schönheit und das Leben der kleinen Dinge in der Natur nicht wiedergeben und wenn es ihnen zufällig gelang, das Gesicht des Petrus zu treffen, so fanden sie doch nie den Ton der grünen Welle, die seine Füsse bespülte.» Wieder also liegt die Betonung auf dem wissenschaftlichen Realismus der neuen Kunst.

Ruskin fordert, die Dinge sollen so dargestellt werden, wie sie sind, die Vorgänge, wie sie sich abspielten. Man soll versuchen sie ganz zu durchdringen, so dass

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

wir freudig an sie glauben, wenn wir können, offen zweifeln, wenn wir es müssen, wir sollen uns aber nicht irre machen lassen und vor nichts zurückschrecken. Jeder Thatsache soll ihr Recht und jedem Ereigniss und jeder Nebensache der rechte Platz werden. Mag man das Realismus, Verismus nennen oder wie man immerhin will. Es folgt hieraus die Nothwendigkeit, dass die Gegenstände, die sich die Präraffaeliten wählen, wirkliche Personen einer bestehenden Welt und nicht Personifikationen eines Nebelreiches sein müssten.

Die Personen mögen immerhin Heilige sein, aber sie seien Individuen — im Bilde erscheint der heilige Georg, nicht die Verkörperung der Stärke; die heilige Cäcilie, nicht die Macht der Musik. Der Präraffaelismus versuchte nicht durch irgendwelche Verschwommenheit oder Dunkelheit in der Malweise die unsterbliche Natur ihrer Sujets anzudeuten. Alle halbgezeichneten Geister und unaus-

geführten Bilder sind für Ruskin das Werk einer mangelnden Einbildungskraft. Ruskin will Thatsächliches deutlich erkennbar gemacht haben. Boticelli malt wohl den Wind durchsichtig, aber niemals den Engel Gabriel; und wenn in einem Bilde des Holman Hunt, in welchem die Geister erschlagener Kinder erscheinen ein Fehler sei, der alsbald in die Augen fällt, so sei es der, dass die Seelen der Unschuldigen zu pausbäckig seien und eine oder zwei von ihnen zu feiste Grübchen haben. Also ein Fehler allzustarker realistischer Tugend!

Immer hat Ruskin auf die Wahrheit hingewiesen und auch von der Einbildungskraft und Erfindung des Künstlers gefordert, sie solle sich auf Wahrheit richten. Er schätzt diese Gaben dann auf's Höchste, wenn sie Grund und Ziel in der Wahrheit haben. Mit unerbittlicher Thatkraft geht er dem anerzogenen Idealismus zu Leibe. Die Kraft der Idealität könne nicht gelehrt werden, sie gehöre dem Dichter auf Leinwand, wie jenem, der in Versen schafft, als Eigengut von Haus aus an; man könne aber keine Dichter erziehen. Wenn uns ein junger Mann in den Weg kommt, so fragt Ruskin, der Begabung zum Dichter hat, wird man dem alle ruhige, stätige zweckdienliche Arbeit verbieten? Wird man ihn zwingen, immer auf's Neue Unverdautes aus seinem Knabengehirn zu spinnen und ihm die Gesetze der Metrik als das einzige Lehrbuch geben!? Man sieht in diesen Fragen deutlich Rossetti's Meinung über den Lehrgang, welchen junge Künstler einzuschlagen hätten in allgemeinere Sätze übertragen! Wird man nicht besser thun, den Jüngling zur ernsten Erkenntniss der Dinge anzuhalten und den Himmel für das Weitere sorgen zu lassen. Wie aber steht's mit dem jungen Künstler? Wir erzählen ihm, wenn er fünfzehn, sechzehn Jahre alt ist, die Natur sei voll Fehler und er habe sie zu vervollkommnen. Wir erzählen ihm, seine Aufgabe sei eine neue Welt zu schaffen? Und er kennt die alte doch noch so wenig! Rafael, heisst es, sei die Vollendung, und je enger er sich an Rafael halte, desto besser. Und wenn er diesen genau kenne, solle er zusehen, was er in dessen Art, aber ja nicht in eigener schaffen konne. Die neugeschaffene Welt solle so rafaelisch als möglich sein. Und nun spottet Ruskin in grausamer Weise und mit der Rücksichtslosigkeit des Urtheils, das wir den Niederländern gegenüber kennen lernten, über die «Gesetze» der Malerei, wie sie von Reynolds ausgingen und von seinen Nachfolgern an der Londoner Akademie immer feiner ausgesponnen wurden: Dass das Hauptlicht ein

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Siebentel des Bildes und der Hauptschatten ein Drittel einnehmen müsste, dass nicht zwei Köpfe in derselben Richtung blicken dürfen, dass alle Gestalten ideale Schönheit höchster Ordnung haben müssten, die theils in der Linie der griechischen Nase, theils in dem durch eine Zehntheilung festzustellenden Verhältniss zwischen Lippe und Kinn beruhe, hauptsächlich aber in der Verschönerung liege, welche der malende Jüngling Gottes Werk zu schenken für gut fände.

Dann schildert Ruskin den Gegensatz zwischen dem was er Naturalismus und Einbildung nennt. Er will, dass beide auf der gleichen Kraft beruhen, nämlich auf der Persönlichkeit des Künstlers. Man setze zwei ehrliche, geschickte Maler in ein Bergthal, den einen mit schwächerem Formengedächtniss und scharfem Auge, den anderen mit raschem Geist, untrüglich sicherem Gedächtniss und ruheloser Einbildung, doch kurzem Gesicht. Jener malt jeden Zweig und jedes Blatt, verzichtet auf jede vorüberziehende Stimmung, um in langen Wochen sich genug zu thun an vollkommener Richtigkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, an Schärfe der Beobachtung. Dieser sieht die Wolken wandeln und mit ihnen die Schatten über die Berglehnen streichen, grüne Massen, Spiel des Lichts. Es sammeln sich in seinem Gedächt-

niss ganze Bilderreihen von Stimmungen, er übersieht im Geiste hunderte von Wolkenhimmeln, sonnenbeleuchtete Thäler, wogende Kornfelder. Und er malt in glücklicher Stunde eine Landschaft aus dem Gedächtniss. Darf der nicht auch unter sein Werk schreiben: Nach der Natur? Ist es nicht auch ein Stück Wahrheit? Man fordere von einem solchen Werk der Einbildung nicht Gleiches wie von dem des Fleisses, der die Formen mit sorgender Genauigkeit festzuhalten sucht. Beide Künstler sind wahr, erfüllen ihre Pflicht, wenn sie dies ohne Seitenblick auf einen Anderen thun, und sei dieser Andere auch Rafael!

Das ist meines Ermessens die Stärke von Ruskin's Urtheil, dass er es auf die Persönlichkeit des Malers begründete, dass er erkannte, Turner, der Maler der Augenblicksstimmungen, der ein Bild im Handumdrehen fertig hatte, weil es nur aus einem paar neben einander gestellten, aber einer ausserordentlichen Naturkenntniss entsprossenen Tönen, fast ohne Form bestand, der grosse Vater des Impressionismus, sei von gleichem Holze geschnitzt, wie seine jüngeren preraffaelitischen Freunde, die ihre Aufgabe zunächst darin sahen, den Thautropfen auf jedem Grashalm zu malen und denen es Monate kostete, eine blumige Wiese so darzustellen, dass man ja nicht im Zweifel beim botanischen Bestimmen einer ihrer Blumen sein könne. Denn unter jenem zweiten Maler mit dem scharfen Auge, aber schwacher Einbildungskraft und schwachem Gedächtniss ist J. E. Millais gemeint, der damals sich für seine grossartige Fortentwicklung in jener sorgfältigen Kleinmalerei schulte, dann an Velasquez lernte, sich in die Breite auszuleben. Klagte doch darüber einer jener Kritiker, der beim Preraffaelismus alter Form sitzen geblieben war, Velasquez sei der Anfang der Photographie.

Es ist dem deutschen Beschauer nicht ganz klar, wie Ruskin bei seiner Sinnesart zum glühend beredten Verfechter der Kunst Burne-Jones werden konnte, ist doch für ihn Burne-Jones in augenfälliger Entschiedenheit ein Idealist. Ruskin weiss wohl, dass dieser dazu noch ein Romantiker sei. Aber Romantik ist ihm kein Gegensatz zum Realismus, beruht für ihn nicht auf der Art der Darstellung der Dinge, nur auf den Gefühlen, die durch die Darstellung angeregt werden. Die drei romantischen Gefühle, von denen unsere Seele erfüllt sei, benennt er mit einem Verse des Wordsworth:

«Wir leben von Verehrung, Hoffnung und Liebe.» Unter Verehrung verstehen wir fort und fort in erster Reihe alle Arten von Helden-Bewunderung und zweitens das Gefühl für die Schönheit der Natur; Hoffnung bedeutet die Gewohnheit unseres Geistes, das gegenwärtige Uebel um der zukünftigen Freuden willen zu ertragen und die Aussicht auf eine bessere Welt; und Liebe ist endlich alles, Schönstes und Edelstes in diesem Leben und in dem anderen.

Die Romantik liegt ihm also in Empfindungswerthen nicht im Gegenstand. Der Gegenstand hat ihm nur insofern Bedeutung als er Vermittler zur Darstellung der Wahrheit sei. Die Mythe sei aber keine Lüge, sie sei auch keine Fabel, sie sage uns materielle Wahrheiten im Gleichniss, nicht mit ermüdender Darstellung des Kleinen, sondern in einem packenden Bilde, aus dem jeder das ihn Bestimmende und ihn Packende an Wahrheit herauszulesen vermöge.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Auf diese Weise rettet Ruskin für seinen Freund die Eigenschaft als Realist. Er ist ihm der Maler empfundener Wirklichkeit, er ist als Romantiker und Mythenbildner wahr. Man versteht, warum eine in sich so geschlossene realistische Kraft, wie Madox Brown, diese Spitzpfindigkeit nicht mitmachen konnte, warum er Ruskin den unwissendsten und anmassensten Charlatan nannte. Der Fehler liegt im System: Es zeigte sich eben, dass auch Ruskins Aesthetik nach der ihm behagenden Kunst eingerichtet war, dass er nicht, wie er glaubte, Gesetze fand, nach welchen die Kunst zu beurtheilen sei, sondern Urtheile, aus denen er ein Gesetz zusammensuchte.

Verständige Richter, sagt ein jüngerer englischer Kritiker, Sidney Colvin, sollen von einem Künstler und besonders von einem sinnreichen (imaginative) Künstler nicht fordern, dass dessen Werk zu ihrer eigenen Weltauffassung stimme, sondern dass es ein Ergebniss von dessen Art, und dass diese Art dessen Eigenthum sei (« that it should be good of its kind, and that its kind should be personal to himself»).

Und er fährt fort: «Kein Künstler hatte je mehr eigenes Gemüth als Burne-Jones.» Man sieht, dass Ruskin's Satz von dem Werth der Persönlichkeit in England auf guten Boden gefallen ist. Ruskin selbst wurde freilich alt. Die nächste Form individueller Kunst, welche ihm entgegentrat, verstand er nicht mehr. Er hatte nicht mehr die Fähigkeit, die Biegsamkeit des Geistes, sie in sich zu verarbeiten. Ein Streit mit dem Maler Whistler, der bis zur gerichtlichen Klage führte, bewies das zur Genüge. Er hatte aus seinen Erfahrungen sich ein System gebildet, aber er verlor dadurch selbst, was er früher als Grundbedingung des Kunstverständnisses betrachtet hatte, nämlich einen bildungsfähigen fortschreitenden Geschmack. « Vollkommener Geschmack », sagte er in den « Modern Painters » « ist die Fähigkeit, das grösste Vergnügen von jenen Dingen zu ziehen, welche in ihrer Reinheit und Vollendung für unser sittliches Wesen anziehend sind. Warum wir aber vor einigen Formen und Farben Vergnügen ziehen und von anderen nicht, danach ist so wenig zu fragen, als warum wir Zucker lieben und Zittwersamen nicht lieben.»

Mir gefällt namentlich der Anfang: Geschmack heisst das Schöne finden, die Fähigkeit besitzen, Vieler-

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Die Hoffnung.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

lei für schön zu halten. Die höchste Geschmacklosigkeit erscheint mir Der zu haben, welcher in allen Dingen nur oder doch zuerst die «Fehler» sieht. Besonders Berufs-Kritikern empfehle ich den Gedanken fortzuspinnen. Sie «verreissen» die Kunst so gern, weil sie nicht Geschmack genug haben, sie zu verstehen. Ihr Ungeschmack spuckt ihnen selbst in die Suppe; und sie wundern sich dann noch, dass die Suppe ihnen nicht appetitlich erscheint.

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Deutsche Aesthetiker freilich werden wohl bei Ruskin's Ausspruch fragen: Hat denn der Mann hundert Jahre geschlafen? Das ist ja noch die Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts, das hat ungefähr schon Boileau gesagt und haben nach ihm die britischen Aesthetiker der Aufklärungszeit weiter ausgeführt. Der Schotte Home sagt: jede Handlung, jedes Gefühl, das mit der gemeinsamen Natur unserer Gattung übereinstimmt, ist uns angenehm. Da man nun durch Vertiefen in ein Fremdes die Gemeinsamkeit der Natur mit diesem im hohen Grade sich aneignen kann, so wird durch dies Aneignen jene Natur uns angenehm, wir ziehen, nach Ruskin, Vergnügen aus ihr, wir gewinnen einen immer vollkommeneren Geschmack, indem wir unsere Natur vielgestaltig erweitern.

Dem gegenüber hat freilich schon Kant bewiesen, dass der Geschmack ein untergeordnetes Organ sei, die Beurtheilung der Schönheit sich auf Gesetze bauen müsse. Hundert Jahre haben unsere Aesthetiker an dem Gesetz gearbeitet, mit mehr oder weniger Geschmack — das heisst Kraft zum Finden — das Schöne in der Kunst gesucht und aus diesem die Gesetze entwickelt. Denn um zum Gesetz des Schönen zu kommen, musste man erst das Unschöne lostrennen und das Schöne für sich betrachten Diese Trennung aber wurde mittelst des «untergeordneten Organes» Geschmack ausgeführt, da es ja doch kein anderes Gesetz gab. Das heisst: man wollte ein Gesetz machen, aber man brachte nur die Willkür des Einzelnen in Paragraphen. Da kein Kunst-Kaiser herrschte, der seine Willkür den Andern aufzwingen konnte, gab's ebensoviel Gesetze wie Gesetzgeber und wurden die Gesetze bald zum Spott, weil sich kein Mensch um sie kehrte, ausser jenen, die sie umzuwerfen für wichtig genug hielten.

Mir will scheinen, als sei in der Aesthetik das 17. und 18. Jahrhundert eben jetzt im Begriff über das 19. zu siegen; als werde man bald die ganze grosse Gedankenarbeit, welche seit Schelling und Hegel in diesem Gebiet geleistet wurde, nur vom Gesichtspunkt der Lehrhaftigkeit auch menschlicher Irrthümer studiren. Hartmann in seiner «Deutschen Aesthetik seit Kant» metzelt alle seine Vorgänger nieder. Das ist ganz lustig zu lesen. Minder lustig ist dann das neue System, das er aufstellt: Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet — sagt Faust zu solcher Arbeit. Alle

die Kunstgesetze, die bisher aufgestellt wurden, haben sich überlebt. Selten hat eines selbst den Vater überdauert; sie sind alle kranke Kinder!

Jedenfalls wird man Burne-Jones' Kunst zugestehen, dass sie «interessant» ist. Nun erscheint uns immer das «interessant», wofür wir uns «interessiren». Dieser Satz ist vielleicht so dumm nicht, wie er aussieht. Man braucht ihn nur in's Deutsche zu übersetzen, das heisst an Stelle des Allerweltswortes «Interessant» jene Bezeichnungen zu setzen, die wir gebraucht hätten, wäre uns jener bequeme Ausdruck nicht an Stelle klarerer geläufig. Deutsch umschrieben heisst der Satz: Wir freuen uns dessen, womit wir uns eingehender beschäftigten: Wer die Flügel zweier Schmetterlinge unter sich unterscheiden gelernt hat, findet sie auch schön. Dem Arzt erscheint sein «Präparat» schön, dem Blumenzüchter die verzerrteste Orchidee. Man kann also auch den Satz fortführen: Die Freude, welche wir aus der eingehenden Beschäftigung mit einer Sache ziehen, bewirkt, dass die Sache uns schön erscheint. Die Geistesfreude, welche wir beim genauen Erkennen einer Sache empfinden, weckt die Liebe zur Sache, lässt sie schön erscheinen. Wir lieben die Sorgenkinder doppelt, nicht weil wir die Sorge lieben, sondern weil wir ihren Lebensbedingungen die höchste Aufmerksamkeit schenken müssen, weil wir sie sehr genau kennen lernen.

Und so möchte ich Jedem rathen, einmal zu versuchen, von den «Fehlern» Burne-Jones' abzusehen und sich in seine Feinheiten zu vertiefen, ihn genau kennen zu lernen. Es wird ihm diese leichte Mühe sich reichlich lohnen.

Es ist eine durchaus moderne Kunst, die uns Burne-Jones bietet. Die Kunst eines Mannes, der in unserer lärmenden Zeit Ruhe sucht, und sie im Versenken in die schönen Träume der Vergangenheit sucht. Die Kunst eines Grossstadters, der nicht mehr die Freude hat am Rollen der Wagen, am Stossen und Schieben des Menschengewoges, an den «Segnungen» des Verkehres, den «Anregungen» der grossen Gesellschaft. Einer der schon gelernt hat, dass jene elektrische Bahn die angenehmste ist, welche man nicht zu fahren braucht, und jenes Telephon das erfreulichste, an das man nicht angeschlossen ist. Es ist etwas vom Geiste Carlyle's in ihm, von jener Wissenschaft, die sich vor dem Getöse der praktischen Errungenschaften verkriecht, um sich vor der Grösse der Gotteswelt zu beugen, die dem Unbegreiflichen in Demuth gegenübertritt. Die Lust nach Wahrheit ringt mit der Empfindung der eigenen Unzulänglichkeit, die Wahrheit in ihren letzten Tiefen zu erkennen. Daraus ergiebt sich die Vorliebe für empfundene Wahrheit, für eine solche, die im Gemüth geschaffen und dem Nörgeln des Verstandes entrückt ist. Und die äussert sich als offenbarte Wahrheit. Das Kleingetriebe der Wirklichkeit schwindet vor der Grösse des innerlich Erschauten. Nicht Wirkliches wird gegeben, sondern Eigenes. Nicht eine geschichtliche Gestalt

*Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

erscheint im Bilde, sondern ein feiner, weltfremder Mann zeigt, wie die Gestalt auf ihn wirkt. Und Hodgson hat so unrecht nicht. Burne-Jones malt nicht wie das Volk denkt und fühlt. Er malt allein, wie er selbst denkt und fühlt und trägt die Pein, von Vielen missverstanden zu werden, wenn er sich nur selbst genügt. Aber er weist Tausenden einen neuen Weg des Empfindens.

Es gehört nicht viel Kunstverstand dazu, in Burne-Jones Werk «Fehler» zu entdecken, das heisst Abweichungen erstens von der Natur und zweitens von dem

was man bisher für schön hielt. Es sind diesem Aufsatze eine Anzahl Skizzen des Meisters beigegeben, welche beweisen sollen, dass er genau nach der Natur zeichnen kann. Seine Skizzen gehören zu den in England gerade von den Künstlern meist bewunderten. Die « Fehler », welche der Meister macht, entstehen also entweder, weil er sie machen will, oder weil eine innere Kraft ihn zwingt, also weil er sie machen muss. Ich glaube das Letztere. Er ist zweifellos ein starker Idealist, ein Mann, bei dem das Empfindungsleben reicher ist als die Schärfe sinnlicher Wahrnehmung. Er ist also ein Träumer, ihm erschienen die am hellen Arbeitstag beobachteten Gestalten in der Dämmerstunde geistigen Umbildens in veränderter Gestalt. Und ihm ist diese umgebildete Gestalt die künstlerisch erstrebenswerthe. Realist in der Vorarbeit, ist er Idealist im Schaffen. Nur so lange galt er als Realist, als man sein Leben und Weben in schönheitlichen Gedanken nicht verstand. Realismus

*Sir Edward Burne-Jones.* Kreuzigung.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

wird aber stets, sobald er nur alt genug geworden, zum Idealismus. Man lasse den Jungen Zeit, sie werden, wenn sie noch so gross und mächtig auftraten, durch die Zeit weise und bedächtig, sie selbst wie ihre Bilder.

Nicht die Kunst ist es, welche den Kampf der Geister verursacht, sondern der Umstand, dass die Künstler von der leidigen Aesthetik angesteckt sind, dass auch sie überall nach Gründen für ihr Schaffen suchen, weil auch sie dem « Geschmack » zu misstrauen lernten, jenem Sinne, der zwar nicht in Gesetze zu fassen ist, der uns aber allein die Freude an der Kunst vermittelt.

Und nur der ist berechtigt über neue Kunst mitzureden, der noch fähig ist eines anderen Geschmackes zu werden, als er heute ist. Geschmack ist die Fähigkeit, fremde Dinge künsterisch zu würdigen, sich neuer Schönheit zu erschliessen.

Nicht Jedem ist diese Fähigkeit gegeben, auch nicht jenen Leuten, welche sich als berufsmässigen Inhaber des Geschmackes betrachten, den Künstlern. Wie es in Deutschland

grosse Meister giebt, welche die Kraft nicht besitzen, neue Schönheit zu erfassen, wie gerade die Künstler bei ihrem Vertiefen in eine bestimmte, ihnen durch Anlage und Erziehung eigenthümlich und lieb gewordene Art der Weltbetrachtung jeder anderen mit Leidenschaftlichkeit das Recht des Bestehens absprechen, wie gerade unter ihnen der wechselseitige Vorwurf der Geschmacklosigkeit, ja des Ungeschmackes am häufigsten zu hören ist — so haben auch die englischen Künstler lange gegen Burne-Jones sich gesträubt. Auf den gewaltigen Erfolg, durch welchen die Ausstellung zum ersten Mal einer grösseren Anzahl von Bildern des Meisters in der Grosvenor-Gallery 1877 seinen Namen ganz London werth machte, erfolgte erst 1885 unter Kämpfen die Ernennung zum «Associate» der königlichen Akademie der Künste. Es ist dies der untere Grad der Würde, welche Jeder zu durchschreiten hat, ehe er in den Kreis der vierzig «Unsterblichen» aufgenommen wird. Aber das junge Mitglied fühlte sich unter den Grossen der officiellen Kunst sichtlich nicht heimisch. Er stellte nur einmal in der «Royal Academy» aus. Da die Wahl zum höheren Grad nicht erfolgte, da man ihm eine Reihe im Geiste der Schule braver, aber zweifellos ihm nicht gewachsener Künstler vorzog, verzichtete er vor kurzem auf die Mitgliedschaft. Die Königin ertheilte ihm aber die Ritterwürde. Man hält in England den Adel sehr hoch, wohl höher als in irgend einem anderen Land: Man ehrt ihn dadurch, dass man Männer jeder Art von Verdienst ihm einordnet. Vielleicht haben die Ereignisse den Maler richtig behandelt! Er ist mehr vornehm, als akademisch!

Und so ist Burne-Jones ein Mann, an dem sich der Geschmack bethätigen kann. Seine Kunst ist ausserordentlich, sie ist so fein, so vornehm, so zart, dass sie uns reichen Stoff zu eingehender Betrachtung, zu Liebe bringendem Vertiefen bietet. Sie ist uns freilich fremd: Noch vor wenig Jahren wies ein angesehenes Kunstblatt meinen Antrag, diese Kunst deutschen Beschauern vorzulegen, mit der Antwort zurück, sie sei zu fremd für die Abnehmer des Blattes. Trotzdem waren Aufsätze über die künstlerischen Versuche der Wahehe und Südsee-Insulaner in dem Blatte zu finden. Sind diese denn den Lesern wirklich näher stehend? Oder sind sie ihnen nur lieber, weil sie weniger geistige Arbeit zum Erfassen fordern!

Freilich ist bei Burne-Jones so wenig wie bei irgend einem anderen Meister die Kunst kurzweg. Wir verweilen bei ihm mit herzlicher Freude als einem Mann von höchster Selbständigkeit. Der Weg über ihn hinaus und die vielen Wege an ihm vorbei gehen aber trotzdem weiter; die neuen Leute müssen auch jetzt wie alle Zeit so rücksichtslose Realisten werden, wie es die Preraffaeliten waren, um sich zu so starkem Idealismus durcharbeiten zu können, wie es jene thaten.

# Ein guter Freund.

Von

E. MERK.

Man nahm an diesem Sonntag-Nachmittage den Kaffee im «Saal», einem kostbar ausgestatteten, aber höchst frostig wirkenden Raum, mit einer nüchternen, hellen Tapete, symmetrisch geordneten, steifen Seidenmeubeln und Familienphotographien, mit vielem weissen Papier, in Goldrahmen, an den Wänden. Das feierliche Prunkzimmer, das man sonst nur zu festlichen Gelegenheiten und bei den alljährlichen zwei grossen «Damenkränzchen» benützte, war heute zu Ehren des Bräutigams geöffnet worden, der am nächsten Tage für längere Zeit verreiste.

Wilhelm Hardenberg stammte aus einer Grosshändlers- und Fabrikbesitzers-Familie wie seine Braut. Von einem strengen Vater mit eiserner Beharrlichkeit an das Geschäft, an das Komptoir gefesselt, hatte er bisher noch wenig von der Welt gesehen, die ausserhalb seiner Heimat lag, — einer kleinen Handelsstadt am Rheine. Der Name thut nichts zur Sache.

Seine Verlobung mit der schönen Sophie Lingenrad war so ziemlich das einzige wichtigere Ereigniss in seinem fünfundzwanzigjährigen Leben gewesen. Auch dieser kleine Roman hatte sich ohne jedweden Kampf, ohne Ringen und leidenschaftliches Hoffen und Bangen abgespielt. Die Eltern waren befreundet, die Verhältnisse von beiden Seiten die wohlgeordnetsten; kurz die jungen Leute passten, nach der Meinung aller Verwandten und Bekannten so vorzüglich zusammen und die Verlobung ward so lange vorausgesehen, besprochen und gewünscht, bis sie endlich zur Thatsache geworden.

Mit der ganzen Frische seines Herzens und der ganzen Wärme seines Temperaments hatte sich Wilhelm in seine Braut verliebt. Sophie war hübsch, stattlich, elegant. Sie besass auch jenes ruhige, sichere Selbstbewusstsein, welches leicht über ein lebhafteres, weicheres Gemüth die Herrschaft erringt. Sie hatte, als die Schönste unter drei Schwestern, stets als Familien-Juwel gegolten und ein kühler, unerschütterlicher Egoismus, der, mit einer gewissen Naivetät das eigene

Ich als den Mittelpunkt der Welt betrachtete, war ihr förmlich anerzogen worden.

Bald nach Wilhelm's Verlobung hatte der Tod den Vater Hardenberg von seinem Schreibpulte weggeholt. Seine Gattin, die dreissig Jahre lang, willenlos, von ihm beherrscht worden, schien ihre späte Freiheit nicht ertragen zu können. Sie überlebte ihn nur wenige Monate. Wilhelm war denn nun mit einem Male unumschränkter Herr eines grossen Betriebes und eines grossen Vermögens. Mit eigensinniger Zähigkeit hatte sich der alte Hardenberg gegen das «Neue» gestemmt, das längst fordernd und verlangend an die Pforten seines Hauses pochte.

Nun waren in den Baumwoll-Fabriken, in den Färbereien Verbesserungen, Umgestaltungen, Neu-Einrichtungen dringend nöthig geworden. Eine schwere Arbeitslast wälzte sich an Wilhelm heran. Er ward bestürmt von Fragen, von Anforderungen. Und er fühlte erst jetzt, da er von dem Druck der väterlichen Autorität befreit war, wie wenig Sinn und Interesse er im Grunde für das Geschäft, für die Fabriken besass. Als denn nun gerade in diesen unruhigen Tagen ein Angebot an ihn herantrat, das ihm reichlichen Gewinn sicherte, ihm obendrein aber die Aussicht eröffnete, die ganze widerwillige Last von den Schultern schütteln zu können, da schlug er ein, ohne viele Bedenken. Aufathmend, wie ein Erlöster, verkaufte er die alte Firma an eine Aktien-Gesellschaft und blieb nur mehr als Aufsichtsrath und Aktionär betheiligt. Das war die goldene Freiheit für ihn! Er hatte, seitdem er erwachsen war, eine heimliche Sehnsucht bekampfen müssen, sich mit Pinsel und Palette zu beschäftigen, statt mit den trockenen Zahlen in seinem Hauptbuche. In verschämter Stille hatte er sich seit Jahren einen gegen Norden gehenden Magazinraum als Atelier eingerichtet, um hier, an Feiertagen, Landschaften zu kopiren und zu komponiren, so gut er's eben verstand.

Nun aber wollte er malen, nach Herzenslust. Er wollte auch lernen. Seine selbsterworbene Fertigkeit genugte ihm nicht. Desshalb seine Reise. Er ging nach München, um noch in dem Halbjahr vor seiner, für das Frühjahr festgesetzten Verheirathung, bei Professor Stangen, einem namhaften Landschafter, Unterricht zu nehmen.

Dieser Entschluss hatte unter seinen Verwandten, und in der Familie seiner Braut einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen. Man war nahe daran, den guten Wilhelm fur geistig gestört zu halten und einen Arzt zu Rathe zu ziehen, der ihm diese «fixe Idee» ausreden sollte. Aber diesmal scheiterte sogar Sophie's Einfluss, sogar ihr ungehaltenes Schmollen, an seinem warmen Interesse für die Kunst.

Seine zukünftige Schwiegermutter konnte es nicht lassen, auch an diesem letzten Nachmittage kopfschüttelnd zu bemerken:

«Nein, lieber Wilhelm, ich kann mich noch immer nicht beruhigen über Ihre Reise! Dieser Aufenthalt in München! Es ist zu seltsam! Wie Sie sich entschliessen können, sich noch allen Ernstes auf die Schulbank zu setzen. Bei einem wildfremden Menschen, — einem Maler!» Frau Lingenrad verzog ganz verächtlich den Mund. «Und dabei malen Sie ja so hübsch! Ich verstehe gar nicht, was Sie eigentlich noch lernen wollen! Ich wundere mich, dass Sophiechen nicht recht ernstlich böse auf Sie ist. Ja, wirklich!?»

Die Mama schwippte ungeduldig ein paar Kuchenkrümchen vom Tischtuche. Die Braut aber sah von der Handarbeit auf, warf einen Blick auf den grossen Pfeilerspiegel und sagte mit ihrer nüchternen Gelassenheit: «Ich bitte Dich, Mama, verliere doch keine weiteren Worte mehr! Wenn Wilhelm besonderes Interesse für München und für bemalte Leinwand hat, — wir halten ihn doch nicht zurück. Ich denke übrigens, er wird bald genug wieder hier sein.»

Eine Weile blieb es unbehaglich still an dem runden Tische; die Köpfe der zwei jüngeren Töchter beugten sich noch tiefer über die Stickerei herab.

«Ich habe einen reizenden Plan», begann Wilhelm, bestrebt die obwaltende peinliche Verstimmung zu verscheuchen. «Wenn Ihr im ersten Frühlingssonnenschein nach München kommen würdet! Ich könnte Euch dann prächtig dort herumführen; und es liesse sich vielleicht auch noch ein Ausflug in's Gebirge unternehmen».

«Ich bitte Sie, Wilhelm, — Sie kennen ja Sophiechen's Abneigung gegen das Reisen».

«Sie ist ja noch nicht gereist».

«Doch! Genug, übergenug» versicherte das Mädchen sehr bestimmt. «Ich weiss wenigstens genau, dass ich es nicht leiden mag. Ich hasse fremde Gesichter und fremde Kost und fremde Gewohnheiten und Hôtelzimmer — brrr! Es gibt gar nichts Anthipathischeres für mich».

«Aber Sophie, für diese Unbequemlichkeit entschädigen doch neue Eindrücke, eine hübsche Natur».

«Natur habe ich auch in Grossmama's Villa und da ist alles wie bei uns».

«Das ist ja recht traurig für die Zukunft, Sophie. Ich möchte doch nicht immer hier festkleben», bemerkte Wilhelm sanft, mit scheuem Vorwurf. Er widersprach Sophie nicht oft und nicht gerne. Sie war sehr leicht zu kränken. Auch jetzt schob sie die Unterlippe etwas vor — sie ähnelte dann sehr ihrer Mutter, — und ihre blauen Augen blickten hart, trotzig und eigensinnig.

«Das werden wir ja später sehen. Ich werde nie Vergnügen daran finden, herumzuzigeunern; das weiss ich»

«Nun, Kinder, streitet Euch nicht am letzten Tage», suchte Frau Lingenrad zu beruhigen. «Ihre Reiselust wird ja gewiss verschwinden, Wilhelm, wenn Sie erst ein behagliches Heim haben und eine junge hübsche Frau».

Der Bräutigam antwortete nicht. Es war ihm peinlich, Sophie verstimmt zu sehen. Er hatte solches Verlangen darnach, gerade heute einen warmen Blick, ein warmes Wort von ihr zu erhaschen, die ihn begleiten sollten, als liebe Erinnerung.

Er war an das Fenster getreten und schaute hinaus zu dem leuchtend klaren Septemberhimmel. Einem befehlenden Winke ihrer Mutter gehorchend, erhob sich nach einer Weile auch Sophie und schritt langsam auf das Fenster zu. Hier blieb sie und blickte zur linken in die blaue Luft hinaus, wie er zur rechten.

Dieses stumme Entgegenkommen, die Nähe ihres lieblichen, zart rosig angehauchten Profils, genügten, um ihn warm und zärtlich zu stimmen. «Ach, Liebste», sagte er leise, «wenn ich nur heute wenigstens ein Viertelstündchen mit Dir allein sein dürfte! Ich will einen Abschiedskuss haben, ohne Zeugen!»

«Aber Wilhelm! Was fällt Dir ein! Wir können doch nicht weglaufen von Mama und den Schwestern! Es schickte sich doch auch gar nicht».

«Bitte, Sophie, lass uns in den Garten hinunter gehen! Sieh, wie schön es draussen ist! Mama kann uns das nicht verübeln, an dem letzten Nachmittage!»

«Was Du heute für extravagante Ideen hast, Wilhelm! Wir gehen doch nie in den Garten an Sonntagen. Und was würden Pastors sagen, die nun gleich kommen werden?»

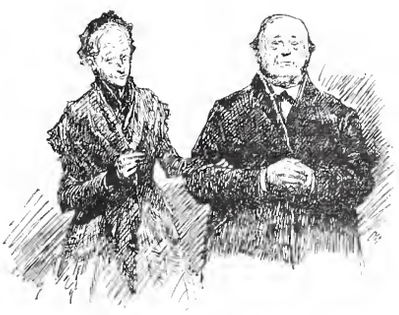
«Pastors kommen? Heute?» rief Wilhelm, ohne seine Enttäuschung zu verbergen.

Die Mutter, welche das Paar aufmerksam beobachtete, hatte seine ungeduldige Bewegung bemerkt. «Was habt Ihr nur, Kinder? Streitet Ihr noch immer?»

«Es scheint Wilhelm nicht angenehm zu sein, dass Du für heute Abend Herrn und Frau Pastor Krüger eingeladen hast, Mama», sagte Sophie.

«Ach, Pastors sind doch sehr liebenswürdige Menschen! Wer weiss, wie lange Sie nun solch erhebenden Umgang entbehren müssen, lieber Wilhelm. Kommt, Kinder, setzt Euch wieder an den Tisch. Wir wollen noch eine Partie Whist spielen».

Man spielte dann ein paar Stunden lang. «Nur mit Marken!» Wie Frau Lingenrad dem Pastor mit einem unschuldsvollen Lächeln versicherte, der später, mit seiner hageren Gattin am Arm, stattlich und würdig, in den Salon trat und der Partie ein Ende machte.



Nachdem er mit einer schönen, sonoren Stimme, an deren Wohlklang er sich selbst zu freuen schien, den Bibeltext vorgelesen hatte, begab man sich in das Esszimmer, wo der Livreediener, kerzengrade, am Kredenztische stand und mit feierlicher Miene eine Reihe von Gängen servirte.

Es war ziemlich still und schweigsam. Nur das Organ des Pastors dröhnte zuweilen durch das grosse Gemach. Seine Gattin sass neben Wilhelm und sie wisperte mit angstvollem Augenaufschlage: «Ihr sei recht bange um ihn. Sie habe so Schlimmes über das Künstlerleben in München gehört und sie fürchte, Maler seien alle sittenlose, frivole und unmoralische Menschen, wenigstens heutzutage. Sie hoffe nur, der Gedanke an den schönen Engel an seiner Seite würde ihn beschützen.»

Der «schöne Engel», der eben in Schlagsahne mit Himbeer-Gelée vertieft war, hatte ein feines Ohr für Schmeichelei. Sie warf Frau Pastor Krüger einen freundlichen Blick zu und verzog nun jedesmal verächtlich den Mund, wenn Wilhelm ein Wort über München sprach. Papa Lingenrad entführte darauf den zukünftigen Schwiegersohn in das Rauchzimmer und verwickelte ihn in ein Gespräch über neueste Schienen-Kartelle.

In Gegenwart der ganzen Familie und vor den Augen des Pastors und dessen rührseliger Gattin, reichte Sophie ihrem Bräutigam ihre Lippen zum Abschied; — kühle, regungslose Lippen.

* * *

Nur eine Woche später! Aber wie viel hatte Wilhelm in diesen wenigen Tagen erlebt! Zu allererst hatte er eine recht bittere Pille verschlucken müssen, in der Unterredung mit seinem Lehrer. Als er vor dem Künstler seine Mappen mit seinen bisherigen Arbeiten ausbreitete, hoffte er doch auf ein ermuthigendes Urtheil, auf eine schmeichelhafte Verwunderung, dass er es ohne jedwede Anleitung so weit gebracht habe. Statt dessen brummte Professor Stangen in seiner trockenen, gutmüthigen Weise: «Es wäre mir lieber, Sie hätten noch gar nicht gemalt, lieber Herr Hardenberg. Denn was Sie zu können meinen, das heisst gar nichts! Ihr elegantes Gestrichel, diese dilettantenhafte Glätte, — das müssen Sie sich vor allem abgewöhnen. Sie müssen beim Abc beginnen und erst ordentlich sehen lernen.»

Ach und Wilhelm's Verwandten, sogar die künftige Schwiegermama, hatten seine Bildchen so hübsch gefunden! Aber er brauchte ja nur im Atelier des Professors herumzublicken, um sich zu überzeugen, wie richtig dieses harte Urtheil sei, auf welchem Irrweg er bisher herumgetappt war. Ja, was Stangen malte, das waren wirklich Bäume! Das waren Wellen! Wolken! Man meinte ordentlich Frühlingsluft zu athmen, wenn man seine Studien betrachtete!

Wilhelm's ganze Seele flog dem Manne zu! Wie er vor seiner Staffelei stand mit seinen scharfen, glänzenden Augen, die der Natur ihre Wunder abgelauscht zu haben schienen, mit seinen feinen und doch so kraftvollen Fingern, deren kleinster Strich Geschick und Studium verrieth, mit seiner glühenden Arbeitsfreude, die ihn förmlich der Welt entrückte. Und wie schlicht der Meister dann wieder plaudern konnte! Wie bescheiden und einfach er sich gab! So fremd und neu ihm auch die Münchner Lebensführung erschien, Wilhelm empfand doch gleich bei seinem ersten Besuche ein heimisches Behagen in der Behausung seines Lehrers. Stangen lebte ja sichtlich in recht einfachen Verhältnissen. Seine Stimmungs-Landschaften hatten erst in den letzten Jahren beim Publikum Anklang gefunden. Aber die Wohnung machte bei aller Bescheidenheit der Einrichtung doch einen höchst behaglichen Eindruck. Vor allem war das kleine Kneipstübchen, das der Professor mit Fresken geschmückt, dessen Fenster er selbst bemalt hatte, ein gemüthlicher Winkel. Die wunderlichsten Dinge lagen und hingen hier herum, Erinnerungen an Künstlerfeste, mit kunstgewerblichem Geschick aus irgend einem Trödel hergestellt; sie gaben Stoff zu immer neuen Fragen, Anlass zu den lustigsten Berichten und Erzählungen.

Hier sass denn Wilhelm an seinem ersten Münchner Sonntage mit dem Professor und dessen jugendlichem Töchterchen zusammen und fühlte sich schon ganz als alter Bekannter. Das Abendbrod war einfach und es stand nur ein Glas Bier vor ihm; aber der Rheinländer vermisste die vielen Gänge und feinen Weine des Hauses Lingenrad so wenig wie das feierliche Gesicht des «Johann» am Kredenztische. Es gefiel ihm, dass Fräulein Mimi so bereitwillig aufsprang, wenn irgend etwas am Tische fehlte. Sie war nicht eigentlich schön zu nennen, mit ihrem Stumpfnäschen und ihrem überschlanken Backfisch-Wuchs. Aber aus ihrem lockigen Knaben-Köpfchen leuchteten ein Paar kluge, lebhafte, braune Augen und ihr Wesen war von solch natürlicher Frische und Unbefangenheit, dass Wilhelm sofort auf ganz vertraulichem Fusse mit ihr stand.

Nach dem Essen erhob sie sich mit einem drolligen Seufzer: «Ach nun muss ich noch lernen! Ueber die Ammoniten und die Cephalopoden, — und weiss der Himmel was noch, — in der langweiligen alten Jura-Formation. Gute Nacht, Herr Hardenberg. Gute Nacht, Papa! Gelt, rauch' nicht wieder zu viele Cigarren. Sonst hast Du morgen Kopfweh!»

«Nein, Mitzerl, ich folg' Dir und bin brav».

«Es thut mir leid, dass die Kleine ihren Kopf so mit Wissen vollpfropfen muss», sagte der Professor, nachdem Mimi sich empfohlen hatte. «Aber sie soll das Lehrerinnen-Examen machen. Es weiss ja Keiner, wie lange er auf der Welt zu bleiben hat oder wie bald er sich am Ende schon bei Lebzeiten überlebt. Das Kind soll auf alle Fälle unabhängig dastehen.»

Es waren so ganz neue Verhältnisse, in die Wilhelm einen Blick warf. In seiner Heimathstadt war wohlgesicherter Besitz das erste Erforderniss, um zur gebildeten Gesellschaft gerechnet zu werden. Wer nichts hatte, durfte gar keinen Anspruch erheben, überhaupt beachtet zu werden.

Eman. K. Liska pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München

Michel Angelo's Traum.

Und aus den Gesprächen der Maler, Schüler und Freunde des Professors, die sich nun, des Abends, zu einem Glas Bier in dem Kneipstübchen einfanden, ersah er deutlich, dass alle diese jungen Leute mehr oder minder von der Hand in den Mund lebten. Der eine erzählte mit freudestrahlendem Gesicht, dass er ein Bild verkauft habe. Es schien ihm vor diesem erwünschten Ereigniss äusserst knapp gegangen zu sein. Man machte schlechte Witze über chronischen Geldmangel in den Ateliers; man schimpfte über die schlechten Zeiten. Und dabei doch diese frohe, begeisterte Zuversicht! Dieser Humor! Dieser frische, unbändige Uebermuth!

Aber es ward nicht blos gelacht und getollt; und das Gespräch drehte sich nicht ausschliesslich um die Malerei. Der kleine, gebildete Kreis von Malern, der sich bei Stangen zusammenfand, nahm an allen Zeitfragen Antheil. Man plauderte, urtheilte und stritt auch über Politik und über die neuesten Erzeugnisse der Literatur. Man interessirte sich für Ibsen, Sudermann und Hauptmann wie für Uhde, Hans Thoma und Stuck.

Wilhelm hatte wohl zu Hause von der modernen Bewegung der Geister gelesen. Aber er hatte kaum hinzuhorchen gewagt. Er stand ja so allein. Was sollte ihm in seiner Umgebung, in der alles so am Alten hing, dieser aufwühlende Sturm? Nun war es ihm, als sei er plötzlich mitten hineinversetzt in das Treiben und Drängen und Streben nach neuen Zielen, neuen Idealen; mitten hinein in diese mit gewaltsamem Gebahren und kühnem Selbstvertrauen heranstürmende Jugend; als hörte er den Föhn, den Frühlingswind um seine Ohren brausen.

Nach einigen Wochen aber hatte er sich recht gewöhnt an diese frische Luftströmung, an diese freie Brise. Er machte förmlich erst die Bekanntschaft seines Selbst in dem neuen Milieu und wunderte sich, wie viel Humor, wie viel schneidige Jugend in ihm steckte, die noch gar nicht zum Durchbruch gekommen waren.

Wenn er nur eben so rasch zum Maler hätte werden können, als er den Geschäftsmenschen abzustreifen vermocht hatte!

Aber je mehr sich sein künstlerisches Urtheil bildete und schärfte, desto klarer ward es ihm, dass er vor einem hohen, hohen Berge stehe, auf den er langsam, mühevoll hinaufklimmen musste. Er träumte ja nicht von grossem Erfolge. Er hatte es «Gott sei Dank, nicht nöthig», zu verkaufen. Aber den Tag hätte er gerne erlebt, an dem Professor Stangen ihm einmal auf die Schulter klopfen und ihm sagen könnte:

«Brav, lieber Freund! Das haben Sie gut gemacht! Das ist ein wackeres Bild!

Und wenn er sich Jahre nach diesem Ziel hätte mühen müssen, er wäre des Lernens, des Arbeitens nicht müde geworden. Nur Zeit musste er haben. Nur in der Nähe des verehrten Meisters sollte er bleiben dürfen!

Aber wie seine Braut zu einer künftigen Uebersiedelung nach München überreden?

Er hatte sich förmlich daran gewöhnt, im Geiste sein neues Leben, seine neue Umgebung vor Sophie zu vertheidigen; denn bei allem, was er sah, hörte und trieb, schwebte ihm beständig ihr missbilligendes Gesicht vor Augen. Sie besass ja nicht dasselbe Anpassungs-Vermögen wie er. Sie fühlte sich so zufrieden in dem engen Herkommen ihrer Heimathstadt, aus dem er sich stets herausgesehnt hatte. Und sie war so verwöhnt! Wie konnte er sich zum Beispiel bei den Ausflügen, die man an den schönen Oktobertagen in die Umgebung, — nach Starnberg oder nach Dachau unternahm, — Sophie an seine Seite denken? Man fuhr dritter Klasse

unter Landleuten und Arbeitern hinaus! Man ass in schlichtem Landwirthshaus einen schlechten Kalbsbraten, man musste den mangelhaften Kaffee sogar zuweilen auf ungedecktem Tische zu sich nehmen! Am Ende kam auch noch ein plötzlicher Regen, und Wagen gab es da natürlich nicht! Mimi, die sich selig fühlte, wenn sie nur von der Schulbank los kam, war mit allem zufrieden und verlor auch unter dem Schirm und in dem bodenlosen Schmutz der Landstrasse ihre Frohlaune nicht. Aber Sophie!

Sie liesse sich ja am andern Morgen von ihm scheiden, wenn er ihr derartige Unbequemlichkeiten zumuthen wollte!

Sie sprach in ihren Briefen höhnisch genug über seine Begeisterung für die «Bierstadt» und versagte es sich sogar nicht, über seine neuen Freunde abfällige

Bemerkungen einfliessen zu lassen. Das that ihm weh. Er hatte sich auf die Korrespondenz mit seiner Braut gefreut. Er meinte, wenn sie sich, brieflich, gewissermassen unter vier Augen sprechen dürften, würde sie aus ihrer Zurückhaltung ein wenig herausgehen, ihm wärmere Dinge sagen und einen offeneren Einblick in ihr Seelenleben gestatten als zu Hause, wo sie ja niemals allein gewesen waren. Aber er fühlte sich recht enttäuscht von ihren säuberlich geschriebenen, wie ein Instituts-Aufsatz stilisirten Antworten, die so gar nicht unmittelbar, nicht vertraulich, nicht erwärmend wirkten. Stand wirklich die Mama hinter ihr, wenn sie schrieb? Korrigirte sie wohl das Konzept?

Er fing an, einen heftigen Groll gegen seine künftige Schwiegermutter zu empfinden. Sophie sah er noch auf Goldgrund. Nur ab und zu flog ein flüchtiger Schatten über das leuchtende Bild.

So hatte er zum Geburtstage seiner Braut eine ganze Kiste von Geschenken zusammengepackt, um zu zeigen, dass es in München auch noch anderes gebe als gutes Bier. Mimi war ihm behilflich gewesen, seine Auswahl zu treffen, da er in Damen-Artikeln nicht recht Bescheid wusste.

«Wird Ihre Braut sich freuen!» rief sie in ihrer lebhaften Art, während ihre Augen mit Bewunderung von dem gemalten Fächer zu der Renaissance-Cassette, von einem in Silber ausgeführten Fliegenschwamm, der als Steckkissen diente, zu einem in bunter Seide gestickten Deckchen glitten. «Sie wird sich gar nicht satt sehen können! So viel reizende Sachen auf einmal! Und noch dazu von Jemand, den man lieb hat. Das muss wunderschön sein!»

«Sophie hat so viel dergleichen Tand; sie wird so reich beschenkt. Wer weiss, ob ihr das gefällt?» erwiderte er zweifelnd.

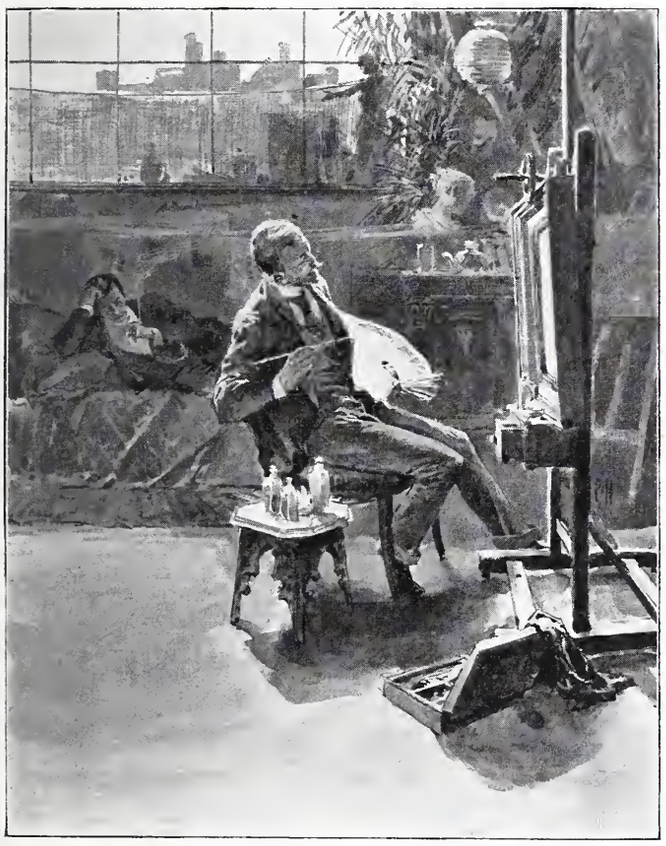
Während er dabei in Mimi's erstaunte, entzückte Kinder-Augen blickte, ärgerte ihn plötzlich Sophie's blasirte Verwöhntheit, die er bisher, wie alles an ihr, mitbewundert hatte. Es schien ihm mit einem Male, als müsste es süss sein, mit einem Geschenk wirkliche Ueberraschung, wirkliche Freude zu erwecken; als müsste ein eigenartiger, wundersamer Reiz darin liegen, über ein schlichtes, bescheidenes Kind, das noch nichts von Luxus und Ueberfluss wusste, mit seiner Liebe einen leuchtenden Sonnenschein auszugiessen.

Aber das war nur ein flüchtiger Wunsch, der ihn in seiner Bräutigams-Treue nicht wankend machte. Freilich, je mehr er mit dem Ateliertreiben vertraut wurde und die frohe Ungebundenheit dieser Maler-Existenzen kennen lernte, desto mächtiger regte sich in ihm die im Comptoir, im spiessbürgerlichen Elternhaus verkümmerte Lebenslust. Es war weniger ein Begehren nach Vergnügen und Genuss. Es war eine trotzige Auflehnung gegen die Schranken, von denen sein Wesen umgrenzt worden war. Ein heimliches Grauen beschlich ihn zuweilen vor der Zukunft, die so klar und abenteuerlos und wohlgeregelt vor ihm lag; vor den Sonntagen bei Lingenrad's, den Whistpartien mit Marken, vor den Abenden mit Pastors.

«Weisst Du, dass Du ein beneidenswerth glücklicher Mensch bist!» rief er eines Tages mit einem tiefen Seufzer, als er bei seinem Atelier-Nachbar, Max Reiser, mit dem er sich rasch befreundet hatte, auf dem ziemlich

harten, etwas fadenscheinigen Sofa lag und eine Cigarette rauchte, während der andere an seiner Staffelei sass und malte.

«Ich? Hör, das ist ein guter Witz, wenn Du das sagst!» lachte dieser. «So ein unverschämter Crösus wie Du und ich, ein armer Teufel, der sich im Schweisse seines Angesichts sein Brod verdienen muss! Du hast ja gar keine Ahnung, was das heisst in der edlen Malerei! Für Dich ist sie nur eine ideal-verehrte Freundin! Ich bin mit ihr verheirathet! Dann hat sie ein anderes Gesicht, mein Lieber!»



«Trotzdem bist Du freier als ich, Reiser», fuhr Wilhelm fort, den Rauchwolken seiner Cigarette nachblickend, die um einen verstaubten Gips-Abguss eines Frauen-Armes in der Ecke flatterten. «Frei zu schaffen, zu geniessen, zu bleiben, wo und wie Du magst!?

«Kannst Du das nicht auch? Zum Teufel! Ich sollte ein reicher Kerl sein wie Du! Ich möchte wissen, was in der Welt mich hindern sollte, nach meiner Eigenart mich auszuleben; mich da niederzulassen, wo meine Individualität sich am freiesten zu entwickeln vermag!»

«Mein Bester, Du vergisst nur, dass ich nicht blos an mich selbst zu denken habe. Auch der Wille meiner Braut muss doch mitentscheiden über unsere Zukunft. Sie ist nun in den hergebrachten, sagen wir getrost: in den engherzigen Begriffen einer Kleinstadt aufgewachsen. Ist ihr's zu verdenken, dass sie entsetzt wäre von der Ungebundenheit Eures hiesigen Künstlertreibens; dass sie sich hier niemals eingewöhnen könnte? Mir aber gefällt gerade diese freie Lebensführung so ausgezeichnet!» Er warf ungeduldig die Cigarette weg und schaute in missmuthigem Grübeln nach der rauchgeschwärzten Decke des Ateliers.

Sein Freund betrachtete ihn von der Seite. Max Reiser hatte sich durch Talent, Fleiss und glühenden Ehrgeiz, aus einer recht bescheidenen Lebenssphäre emporgearbeitet und, auf diesem mühevollen Wege, viel Menschenkenntniss und Welterfahrung gesammelt. Er hörte aus den Worten des Freundes mehr heraus, als dieser sich vielleicht selbst eingestehen wollte.

«Ja, in der Familie meiner Braut stellt man sich das Malertreiben hier vor, wie den reinsten Sündenpfuhl!» lachte Wilhelm nun etwas heiterer. «Mir scheint, meine künftige Schwiegermutter fängt sogar an, sich um mich zu ängstigen. Wenigstens wurde mir heute der Besuch ihres Schwagers angekündigt, eines liebenswürdigen, älteren Junggesellen, der nichts zu thun hat und daher von seinen Verwandten zu allen möglichen Vertrauensposten verwendet wird.»

«Und diesmal schicken sie ihn als Kundschafter aus nach dem verlorenen Sohn?» frug Max lebhaft. Während er eine neue Oelfarbe aus der Tube auf die Palette drückte, zuckte es um seine Mundwinkel; er zwinkerte listig mit den Augen und pfiff dann leise vor sich hin. Eine Idee, die ihn freute, schien in seinem Kopf aufgeblitzt zu sein.

«Es macht ganz den Eindruck», gab Wilhelm zu. «Und ich muss gestehen, gerade jetzt, im Carneval — ich hätte mir das hiesige Treiben doch gerne etwas besehen, — ist's mir recht fatal! So ein Besuch! Wenn man denken muss, jedes lustige Wort wird vielleicht nach Hause berichtet, jeder vergnügte Abend erzählt und missdeutet. Ich habe mir hier so ganz andere Ansichten angewöhnt.»

«Es ist doch nett, dass sie einen Onkel schicken und keine ältere Tante!» lachte Max. «Vor der hätte ich Respekt gehabt! Auf den alten Herrn freu' ich mich! Du wirst sehen» —.

Dabei machte er so pfiffige, frivole Augen, dass Wilhelm, ganz erschrocken, ausrief:

«Hör' mal, Reiser, nur keinen Unsinn! Dass Du Dir nicht einfallen lässt mit dem alten Herrn «Ulk» zu treiben. Du glaubst gar nicht, wie wenig Spass man bei uns zu Hause versteht.»

«Im Gegentheil. Ich halte diesen Besuch für höchst bedeutungsvoll. Ich werde den Onkel ernst nehmen. Kannst Dich darauf verlassen», versicherte Max, während er mit zurückgebogenem Kopf und halbgeschlossenen Augen seine Arbeit betrachtete.

Ein paar Tage darauf holte Wilhelm den künftigen Onkel von der Bahn ab; einen redelustigen Herrn in den fünfziger Jahren, dessen Wohlbeleibtheit den Feinschmecker verrieth, aus dessen gutmüthigen kleinen Augen man förmlich die Freude an Gänseleberpasteten mit Trüffelpurée und Rebhühner glänzen sah. Nachdem Cäsar Lingenrad, — der Imperatoren-Name passte sehr wunderlich zu dem runden, rosigen Gesicht und der Fallstaff-Gestalt, — sich in seinem Hotelzimmer den Reisestaub abgewaschen hatte, führte ihn Wilhelm in sein Atelier, wo er mit einem feinen Imbiss bewirthet werden sollte.

Der neugebackene Maler war stolz auf seinen künstlerisch ausgestatteten Arbeitsraum. Zu seiner Ueberraschung klang jedoch schon vor der Thüre ein mehrstimmiges Gespräch heraus, und als er mit dem Onkel aus dem kleinen Vorzimmer unter der Portiere hervortrat, standen hier, in Gesellschaft seines Freundes Reiser, zwei junge Mädchen mit Blumen-Bouquetchen in der Hand, die sie mit drolligen Knixen seinem Verwandten in die Knopflöcher des Rockes steckten.

Wilhelm war, einen Moment lang, wirklich starr vor Verblüffung. Er hatte absichtlich ein paar Antiken, ein paar schöne Photographien nach alten Meistern, fortgeräumt, um mit ihrer Nacktheit den Onkel nicht zu entsetzen. Und nun hing in der einen Ecke ein lebensgrosser Akt, — eine Studie Reiser's, — über dem Ruhebett eine ausgelassene Skizze badender junger Nymphen, die sein Gast sofort mit verstohlenem Blinzeln betrachtete. Aber das Schlimmere war doch, dass die beiden jungen Mädels, — Modelle, die er zuweilen bei Reiser getroffen, — sich mit einer Unbefangenheit benahmen, als wären sie bei ihm zu Hause.

«Ei, gibt's da gute Sachen!» rief die eine, den gedeckten Tisch betrachtend und sich vor Vergnügen die rothen Lippen leckend. «Wir werden doch auch eingeladen, nicht wahr, Herr Reiser?»

Die andere schleppte gleich vom Büffet Gläser heran und auch Reiser schien ganz und gar nicht gewillt, vom Platz zu weichen.

«Bitte, setzen Sie sich,» sagte Wilhelm, halb verlegen, halb ungehalten, seine Pflichten als Wirth erfüllend.

«Du wirst doch zu einem Modell nicht «Sie» sagen, mein Lieber! Das klingt ja ganz albern! Zeig' doch dem Onkel, dass Du weisst, was Atelier-Brauch ist,» flüsterte ihm Reiser zu, ihn mit dem Ellbogen stossend.

Wilhelm konnte ihm nur stumme Vorwurfsblicke zuwerfen. Er erstickte vor Aerger und durfte doch nicht reden.

«Na, Kinder, so kommt her! Reich' einmal die Majonnaise herum, Du kleine, schwarze Hexe!» rief er, sich mühsam zu einem freieren Tone zwingend.

Das Gesicht des guten, dicken Cäsar, das anfänglich eine gewisse Verwirrung und Verwunderung ausgedrückt, erheiterte sich zusehends, je mehr er sich überzeugte, dass sich's in culinarischer Beziehung auch in München leben liess. Dabei bemühte sich die blonde Lilly, die sich neben ihn gesetzt, mit lustiger Keckheit, ihn zu unterhalten. Sie war ein hübsches blasses Ding, von zartem Wuchs; trotz ihres starken Münchner Dialektes machte sie keinen ordinären Eindruck. Der Rheinländer aber fand gerade ihre Sprechweise ungeheuer drollig. Seine Wangen rötheten sich immer rosiger, seine Aeuglein wurden immer vergnügter; schliesslich lachte er so weinselig, dass ihm Thränen in den Wimpern hingen. «Nein! Ist es hier hübsch und reizend!» rief er, mit seiner rundlichen Hand der Nachbarin auf den Arm patschend und nun ganz dreist Rundschau haltend.

«Da siehst Du's! Wilhelm! Dein Onkel ist ein famoser Gesellschafter und durchaus kein Spassverderber! Denken Sie nur, Herr Lingenrad, der Heuchler da, wollte in einen Sack kriechen, weil er meinte, Sie würden ihm sein bischen Künstler-Freiheit verübeln! Aber Sie thun mit! Gelt, Sie thun mit? Herr Lingenrad soll leben!» «Hoch soll er leben!» sang die blonde Lilly. Alle stiessen mit an. Die Stimmung wurde immer heiterer. Man sann über ein Kostüm nach für den «Onkel», der natürlich mitkommen musste auf die maskirte Herren-Kneipe der Akademie. Während die Mädchen, die aus Reiser's Atelier allerlei Renaissance-Plunder geholt, den vor Vergnügen kichernden alten

Henri Bource pinx.

Copyright 1892 by F. Hanfstaengl, München.

Dahin!

Herrn mit verblichenem Sammt und fadenscheiniger Seide behängten und ihm die verschiedensten Kopfbedeckungen auf das dünne blonde Haar probirten, fand Wilhelm endlich Gelegenheit, seinem Groll über Reiser Luft zu machen. «Ich glaube, Du bist toll geworden!» zischte er halblaut, auf Cäsar deutend, der sich wohlgefällig im Spiegel betrachtete. «Wie kommst Du auf den Einfall, mir diese Bilder da herein zu hängen, diese Frauenzimmerchen auf den Hals zu laden.» «Aber, mein Liebster, Bester», flüsterte Max, die Augenbrauen in die Höhe ziehend, mit seinem allerdurchtriebensten

Gesicht, «merkst Du denn nicht? Das war die «Onkelprobe»! Hätte er den Mund verzogen, wäre er im geringsten ungehalten geworden, glaubst Du, ich hätte mich genirt zu bekennen, das sei nur ein loser Streich von mir gewesen, um Dich in Verlegenheit zu bringen! Zu Dir käme niemals ein Modell und Du maltest sittsame Landschaften, nach wie vor. Aber Du siehst ja doch — so schau ihn nur an den alten Herrn! — wie vortrefflich er sich amüsirt! Nun kennen wir ihn und wissen, dass vor dem Tugend-Protzerei überflüssig wäre! Wer selbst so mitthut, der verklatscht Dich nicht!»

Ein tolles Märchen, ein phantastisches Schwelgen in einer Fülle von Gestalten, ein Walpurgisnacht-Traum, — diese maskirte Kneipe der Akademiker! Das Geisterschiff, die Sphinx, das Rodenbergerschloss, die Hexenküche, — alles lebendig gewordene Bilder, wie sie einst mit heimlichem Grauen im Kindergehirne spukten; übergossen von magischem blauen und grünlichem Licht, von seltsamen Schatten durchflochten. Und zwischen all diesen märchenhaften Winkeln, in denen das Dornröschen schlief und der Drache die Prinzessin hütete, das Drängen und Treiben der buntfarbigsten, von genialem Witz und tollem Humor ausersonnenen Erscheinungen, der schäumende Jugendübermuth tausend junger Köpfe, das Schreien, Lachen, Singen aus unermüdlichen Kehlen, das Schnarren, Schmettern, Pfeifen, Schrillen und Quicksen der wunderlichsten Instrumente, die das dumpfe «Gong» am Geisterschiff übertönte!

Dem guten Cäsar, den sie als «König Artus von der Tafelrunde» hergerichtet hatten, und der mit seinem glänzend rosigen Gesicht mehr einem Graskönig in einem neuen Kartenspiele glich, ward anfangs vollständig wirr im Kopf.

«Na, guck nur mal! Na, guck nur mal! Das ist ja noch toller als 'ne Weinlese!» wiederholte er immer wieder. Aber er guckte recht tapfer. Wo 's am ausgelassensten herging und wo die hübschesten «Akademiker-Mädchen» tanzten, da war er mitten darunter und liess sich den Hof machen und von den Pseudo-Damen feiern. Wilhelm, der als einer der sieben Raben erschienen war, und mit seinen sechs «Brüdern» sich durch das Gewühl trieb, war selbst so im Banne dieses Kaleidoscop's von niegeschauten, grotesken, kecken, schauerlichen und drolligen Bildern, dass er sich wenig um seinen Verwandten bekümmern konnte. Max Reiser als Mephistopheles, nahm sich desselben an; schleppte ihn am Arm herum wie ein Opfer seiner Teufelei und raunte ihm mit satanischem Lachen allerlei böse Malergeschichten in die Ohren.

Am andern Tag hiess es: es sei ausgemacht, der Onkel käme auch mit auf die Redoute. Wilhelm wehrte sich heftig gegen diesen Plan. Er hatte genug von diesen Maskenbällen gehört, auf welchen die weibliche Halbwelt sich einzufinden pflegt, um ein mit Grauen vermischtes Gefühl der Neugier zu empfinden. Aber er erklärte sehr bestimmt: er gehe nicht; um keinen Preis. Aber Cäsar war von Mephistopheles Reiser so

behext, dass er fest auf der Redoute bestand. Schliesslich, als die Beiden schon allein im Wagen sassen, schlüpfte Wilhelm doch auch noch in seinen schwarzen Rock und eilte ihnen nach.

Und als er einmal dort war! Ach, er war ja wie ein Achtzehnjähriger, wenn er Tanzmusik hörte! Der Taumelwein berauschte ihn, wenn er nur die Lippen daran setzte. Durch alle Adern kreiste ihm der wonnige Rausch der Jugend, der Lebenslust, des Leichtsinns. Er walzte, zechte, flüsterte, tollte, küsste wie die andern!

Aber sein künftiger Onkel, den sie als Kundschafter ausgeschickt, sass einstweilen wie ein Pascha, seelenvergnügt, von einer ganzen Schaar Domino's umringt, die er mit «Heidsieck-Monopole» regalirte. Auch er war nicht fortzubewegen vor dem grauenden Tag.

«Hör' einmal, Deinen Verwandten in spe hast Du verleumdet!» brummte Max, der Kopfweh hatte, ärgerlich am nächsten Morgen. «Der findet ja gar nichts zu ausgelassen und zu frei! Der ginge ja in die Hölle selber mit, wenn wir ihm voranliefen.» — «Ich bin auch höchst erstaunt über ihn!» lachte Wilhelm. «Aber wenn er mit seinem kahlen Kopf noch so thöricht ist, warum soll ich dann Asche auf mein Haupt streuen?» Er war nun schon so angesteckt von dem Vergnügungs-Bazillus, der durch die Luft schwebte, dass er auch die Scheu vor seinem Ueberwacher verloren hatte.

Man taumelte denn so weiter in diesen Faschingswochen von einem Plaisir zum andern. Als Cäsar endlich mit einem traurigen Gesichte versicherte, nun müsse er nach Hause zurück, meinte Reiser, es wäre nicht mehr als billig, wenn Wilhelm seinem lieben Gaste zu Ehren noch ein besonderes, ganz intimes Fest in seinem Atelier veranstalten würde. Er stelle gerne auch seinen Raum zur Verfügung und wolle schmücken und arrangiren helfen und vor allem — für hübsche Mädchen sorgen, die in der Halbmaske kommen müssten.

In den mit Tannen und Gobelins und indischen Teppichen malerisch herausgeputzten, mit grotesk verhängten Lampen beleuchteten Ateliers, in welchen man allerlei lauschige, originelle Winkelchen hergerichtet hatte, ward denn ein nettes, kleines Künstlerfest gefeiert. Der Champagner — man hatte eine ganze Badewanne mit Eis gefüllt, um die Flaschen zu kühlen — steigerte die Stimmung rasch zu freiem Uebermuth. Die Herren, die alle im Kostüm erschienen waren, spielten ihre Rollen mit viel Witz und Realistik. Man hielt tolle Reden, man sang «Morithaten», Couplets mit boshaften Anspielungen; auch die Mädchen lachten immer kecker; und ihre jungen Augen blitzten hexenhaft. Es wurde getanzt, gestritten, gejubelt, geschrieen und gelacht. Sie waren alle so jung, so froh; sie fühlten sich so frei!

Gerührt umarmte der Onkel die jungen Maler, als es am andern Abend ernst wurde mit der Heimreise. «Bei Gott, Kinder, in meinem Leben bin ich nicht so vergnügt gewesen!»

«Aber was wirst Du zu Hause erzählen?» frug Wilhelm. Eine leise Katzenjammer-Stimmung klang durch seine Worte.

«Dass es ganz famos war in München und dass man unter Malern lernen kann, was Lebensfreudigkeit ist. Nichts weiter! Verlass Dich darauf, mein Junge!»

Wilhelm schüttelte ihm bewegt und beruhigt die Hand. Max aber war in seiner grimmigsten Laune, als man von der Bahn nach Hause ging.

«Gott sei Dank, dass die Tollheit nun vorbei ist und man endlich wieder vernünftig arbeiten kann! Diesen Herrn hattest Du Dir engherzig vorgestellt! Sag' einmal, mein Lieber, welche Melodie hätten wir ihm denn pfeifen müssen, um ihn zu entrüsten? Wenn Du lauter solche Landsleute hast, warum beklagst Du Dich dann über Euer Philisterthum?»

* * *

Es ward wieder ruhig in den Ateliers und der Geist der Arbeit zog auf's Neue ein. Cäsar schien in der That Wort gehalten und über seinen Aufenthalt in München nur das Passende und Geeignete erzählt zu haben.

Wilhelm bekam einen Brief von seiner Braut, in welchem sie ihm schrieb, ihr Onkel sei ganz begeistert

von seiner Reise heimgekehrt. Trotzdem hoffe sie, dass ihr Bräutigam doch nun endlich daran denken würde, sich von seinem süddeutschen «Paradies» loszureissen. Er müsste ja nachgerade genügend «malen gelernt haben.»

Diese höhnische Verständnisslosigkeit für seine Bestrebungen kränkte ihn bitterer denn je. Als ob man «malen lernte» wie irgend eine Handfertigkeit! Aber sie hatte ja Recht! Es war Zeit zur Heimkehr! Es frühlingte draussen. Mit einem heimlichen Seufzer hörte er schon beim Erwachen das Zwitschern der Vögel. Gerade jetzt hatte ihm Professor Stangen die ersten ermuthigenden Worte gesagt. Gerade jetzt fühlte er, dass er anfing Fortschritte zu machen. Und nun hiess es, die Pinsel einpacken, der Kunst Lebewohl sagen auf immer. Das wusste er: zu Hause in der alten Luft der Kaufmannsstadt, da ward er wieder Dilettant, ein Stümper, wenn er überhaupt noch den Muth hatte, sich vor die Staffelei zu setzen.

Wenn sich ihm bei diesem Gedanken das Herz ganz schmerzlich zusammenkrampfte, dann erschrak er wohl wie vor einem Unrecht und erforschte sein Gewissen. War es wirklich die Kunst allein, die ihn hier festhielt, nicht auch der Leichtsinn, der Uebermuth, der Lebensgenuss, den er kennen gelernt? Doch nein! Wie ehrlich er sich auch frug, er musste immer wieder erkennen, dass er dem Vergnügen, das er gekostet, ohne besonderes Opfer den Rücken kehren könnte. Im Grunde blieb ihm von dem tollen Rausch der Karnevalswochen weniger freudige Erinnerung als von einer stillen, behaglichen Stunde bei Stangens, wenn der Professor erzählte oder sich erzählen liess, oder wenn er zuweilen nur mit Mimi zusammensass. Wie das kleine Mädchen, bei aller Jugend, Theil nahm an dem Treiben und Gähren der Gegenwart, wie vorurtheilslos und frei ihr kluges Köpfchen sich hinauswagte über das hergebrachte Denken, welches Leben in ihr glühte, wie verständnissvoll sie zuhörte, wenn er ganz unwillkürlich über die Wandlung mit ihr plauderte, die in ihm selber vorgegangen war? Ob er wohl künftig in seinem grossen, prunkvollen Hause solch' gemüthliches Plauderwinkelchen haben würde, wie nun neben Mimi's abgegriffener Schreibmappe vor ihren Schulbüchern? Ob die geistige Anregung, die er gefunden, so kräftig in ihm weiter wirken würde, dass er auch zu Hause in Fühlung blieb mit dem heissen Leben der Neuzeit, dass er im Stande wäre, auch seine schöne junge Frau zu seinen Anschauungen heranzuziehen? Das war es, was er so ungern aufgab; die Umgebung, in der er sich nicht bloss als Maler, auch als Mensch am gesündesten fortentwickeln konnte; die freie Luft, durch die es wie ein frischer Hauch der Berge wehte, die so sehnsuchterweckend in ihren blauen Linien hinter der Stadt auftauchten!

Eines Morgens, als Max Reiser mit einer noch nassen Studie in der Hand, die er seinem Freunde zeigen wollte, in Wilhelm's Atelier trat, sass dieser mit düsterster Miene in seinem «Lutherstuhl», hatte die Hand in das Haar vergraben und starrte auf einen Brief herab mit finster zusammengezogenen Brauen. Er brummte kaum ein mürrisches «Guten Tag».

«Aber was gibt's denn? Was machst Du für einen Kopf?»

Wilhelm antwortete nicht gleich. Dann sprang er zornig auf und während er mit hastigen Schritten im Atelier hin- und herschritt, stiess er hervor:

«Du bist daran Schuld! Du! Du allein! Ich sagte es ja gleich, dass sie den «Onkel» herschickten, um ihn über mich auszuhorchen. Aber Du gabst Dir ja geradezu Mühe, ihm einen frivolen Begriff über unser hiesiges Leben beizubringen. In der Weinlaune hat er natürlich doch ausgeplaudert, wie er sich amüsirt hat. Vor «guten Freunden», vor Herren natürlich nur. Als ob die reinen Mund hielten! Als ob in unserem Nest sich nicht alles herumschwätzte! Meine Schwiegermutter — das heisst nein — Frau Lingenrad, ist nicht die Letzte, die dergleichen zu Ohren kriegt. Nun schreibt sie mir in heller Entrüstung: Frau Pastor Krüger habe ganz Recht gehabt mit ihrer Warnung vor dem abscheulichen Treiben der Münchner Maler. Man wisse nun, was man von mir zu halten habe. So schmerzlich auch die Familie von dem Bruch einer Verlobung berührt würde, einem Manne wie mir, könne man ein Mädchen wie Sophie, das von so vielen umworben würde, nicht anvertrauen. Ich sei ein schlechter Mensch geworden!»

Wilhelm grübelte zu zornig vor sich hin, um zu bemerken, welcher freudige Triumph in dem Gesicht seines Kollegen aufblitzte.

Aber Max hielt nun jede Verstellung für überflüssig. «Gott sei Dank!» rief er jubelnd. «So ist doch mein Bemühen, das mir so viel Zeit gekostet hat, nicht überflüssig gewesen. Einen Zorn habe ich gehabt, auf diesen verschwiegenen, schlimmen alten Herrn; ich sage Dir —

«Du freust Dich gar noch! Denke nur, wie ich nun dastehe in meiner Heimat? Vor meinen Verwandten, vor der ganzen Familie!» grollte Wilhelm, empört über das Lachen seines Freundes.

Max lehnte behutsam die nasse Leinwand die er noch hielt, an einen Schrank und trat dann langsam auf Wilhelm zu.

«Du Narr! Du!» sagte er, ganz ernst und bewegt. «Bitte, leg' einmal die Hand auf das Herz und prüfe Dich genau und wahr: thut es Dir weh da drinnen? Wirklich weh?»

«Geh, lass mich doch! Für solche Dinge hast Du einfach kein Verständniss!» wehrte dieser ungeduldig ab.

«Du wirst grob! Der beste Beweis, dass meine Frage Dich in Verlegenheit bringt. Du kannst einfach nicht «Ja» sagen. Du würdest lügen. Dein Herz blutet nicht. Es ist nicht schmerzzerrissen. Es bäumt sich nicht auf, bei dem Gedanken, die Braut zu verlieren. Ein wirklich verliebter Bräutigam, der wäre sofort auf und davon nach diesem Brief und heim, um vor die Frau Schwiegermama hinzutreten und ihr in die Ohren zu schreien: Sie haben gar kein Recht zu trennen, was zusammengehört. Das Mädchen ist mein, unentreissbar mein! Aber Du bist ganz und gar nicht mehr verliebt in Deine Braut. Du magst sie gar nicht. Innerlich bist Du längst von ihr losgelöst. Das wusste ich, das durchschaute ich. Und desshalb habe ich gethan, was ich konnte, um Dich daran zu hindern, elend zu werden, ein unglückseliger Heuchler für Dein ganzes Leben!»

«Hör' mal: Unglücklich wäre ich vielleicht geworden — ein Heuchler niemals!»

«Doch! Das wird jeder, der eine Ehe schliesst, nicht aus tiefinnerster Sympathie, nicht aus wahrem, erprobtem Gefühl, nur aus Konvention, aus Scheu vor der Familie, vor einer zurückgegangenen Verlobung! Du bist noch nicht reif zum Ehemann, mein lieber Wilhelm! Vor allem aber: über die Grosshändlers-Tochter mit ihren kleinstädtischen Ideen und spiessbürgerlichen Lebens-Anschauungen bist Du hinausgewachsen! Du hast Dich von ihr fortgelebt; Dich über ihr Verständniss hinaus entwickelt. Du fühltest das auch sehr gut. Es graute Dir vor Deiner Zukunft! Aber Du hättest niemals den Muth gehabt, Dein Wort zu brechen. D'rum athme ich auf für Dich, dass es so gekommen ist. Ich möchte den guten braven Cäsar Lingenrad noch einmal umarmen für seine weinselige Geschwätzigkeit!»

Wilhelm schaute noch immer düster zu Boden. «Weisst Du, was Dich schmerzt?» fuhr Max fort. «Nur die gekränkte Eitelkeit! Dem Rest von Philisterthum, der in Dir steckt, thut es weh, dass sie Dich in den Damenkränzchen bei der Pastorin verlästern werden! Den Kopf in die Höhe! Lass sie doch quacken, die Alten, in ihrem Sumpf! Uebersetze Dir das Wort, das Dich kränkt, in ein andres: Sag' statt ein schlechter Mensch — ein freier Mensch!

«Nun, klingt das nicht besser? Ich schreie es Dir in die Ohren, wie einen Jubelgesang: Frei! Frei! Morgen packst Du Deine Sachen! Wir fahren fort, auf die Studienreise! Wohin Du magst! In die Berge! In die schöne freie Natur!» —

Wilhelm hatte die Augen ein wenig erhoben und er sah nun, wie draussen die helle Frühlingssonne leuchtete und die weissen Wolken über den blauen Himmel flogen.

Da durchzuckte es ihn plötzlich. Er griff krampfhaft nach Reiser's Händen und drückte sie. «Du magst

August Fink pinx.

Mondaufgang im Winter.

ja Recht haben! Es liegt was Grosses in dem Worte: Frei! Aber sag mir, was bist Du für ein Mensch, dass Du einem die geheimsten Gedanken behorchen und die verborgensten Regungen aus der Brust heraus stehlen kannst?»

«Was ich bin?» sagte dieser bewegt. «Vielleicht — ein guter Freund.»

Als er allein war, öffnete Wilhelm die grossen Fenster seines Ateliers und liess die Frühlingssonne weit hereinströmen. Er streckte die Arme aus und seine Brust hob sich unter einem befreienden Aufathmen. Ein ganzer Strom von Jugend kam da an ihn herangerauscht. Gross und weit und offen lag die Zukunft vor ihm. Aber sie sollte ihn nicht erschrecken diese plötzliche volle, rückhaltlose Freiheit! Er wollte sie nützen in gewissenhafter Arbeit! Die Kunst sollte ihm der Halt sein, das Panier, dem er folgte und Treue schuldete — sein Heiligthum.

In leichten, dämmernden Umrissen aber schwebte vor ihm in der Ferne eine Gestalt: ein Mädchen mit einem Stumpfnäschen und einem schlanken Wuchs, mit Kinderjubel in den klugen Augen, mit tapferen, kleinen Füssen, die wohlgemuth sich hinauswagten in Sturm und Wetter. Wie ein holder Traum zog es ihm durch den Sinn, dass er dem lieben Kameraden vielleicht einmal die Schulbücher aus den Händen fortnehmen und bitten würde:

«Wirf die Gelehrsamkeit in den Winkel, Kleine! Komm mit in die Sonne, in die freie Luft! Die Welt ist noch schöner zu zweien!»

# ENGLISCHER EINFLUSS AUF DEUTSCHES MUSIKLEBEN.

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Der Vorwurf der «Ausländerei», der übertriebenen Verehrung für alles Fremde, der uns Deutschen so oft und mit nur all zu viel Recht gemacht wird, ist vielleicht auf keinem Gebiete begründeter als auf dem der Musik. Ein Blick auf deren Geschichte lehrt, wie emsig, ja man darf sagen mit welch raffinirter Bosheit sich Publikum und Kritik jederzeit bemühten, ihren Vorurtheilen für alles Auswärtige auch praktische Bethätigung zu verschaffen; die Folgen zeigten sich denn auch zunächst in den unsäglich elenden Lebensschicksalen der grossen Meister, und dann noch verhängnissvoller in der Rolle, die die Nation gerade bei den Ausländern spielen musste: man hatte sich blamirt und wurde ausgelacht über den Eifer, mit dem man die anderwärts veralteten Moden weiter pflegte. Der von Richard Wagner mit solchem Ingrimm berichtete Fall, wie die Franzosen über unsere Pietät gegen Zampa und Fra Diavolo lachten, blieb typisch nach wie vor; zum Schaden hatte man den Spott, und der Spott war gerecht. Erklärlich waren solche Verhältnisse noch in den vergangenen Jahrhunderten, wo die traurige politische Zerrissenheit der deutschen Lande auch dem Kunstleben eine gedeihliche Entwickelung versagte und die Tradition der italienischen Musik noch zu mächtig war, um irgend einen Rivalen aufkommen zu lassen. War auch in Italien die echte Musik so gut wie die wahre Malerei und Plastik längst erloschen, vom barocken Schwulst erstickt, von der banalsten Effekthascherei ersetzt, so zehrte es doch immer von dem unsterblichen Ruhme der Renaissance, mit dem modernen Menschen auch die moderne Musik und damit einen Ersatz für die sehnsüchtig betrauerte Antike geschaffen zu haben. So durfte man ungestraft das deutsche Lied, die deutsche Harmonie und ihre Vertreter dem Untergange preisgeben, um mit angespanntester Steuerkraft die Ansprüche welscher Kapellmeister und ihrer trillernden Castraten zu befriedigen, so dass z. B. Jomelli mit den Seinen wirklich ein Herzogthum aussog, während weder Bach noch Mozart die Mittel zur Deckung der Beerdigungskosten hinterliessen. Aber im neunzehnten Jahrhundert fehlt diesem Unwesen auch jeder Schein von Berechtigung. Jetzt, wo wir nicht nur mehr besitzen als alle Anderen je sich träumen lassen konnten, sondern durch fortschreitende Erkenntniss und unter verbesserten politischen Verhältnissen auch einsehen was wir haben, wo eine Riesennatur wie Richard Wagner in einem langen Leben wieder und wieder die eigene schöpferische Thätigkeit unterbrach, um die Deutschen auf ihre ungehobenen Schätze hinzuweisen, da ist die Ausländerei keine Unart mehr, sondern ein Verbrechen, ein Laster, das mit aller Gewalt ausgetrieben werden muss. Nicht dass man gegen die importirte Waare ungerecht sein oder gar eine Art geistiger Prohibitivgrenze ziehen sollte, wie man es eine Zeit lang in Paris oder Mailand versucht hat; aber man soll eine Komposition nicht deshalb schätzen, weil sie fremd ist und sich namentlich nicht mit den Erzeugnissen des allersterilsten Bodens abspeisen lassen zum Schaden der eigenen Produkte — und der eigenen Gesundheit. Was würden wohl die Franzosen sagen, wenn man ihnen Schaumwein aus Ostpreussen oder Pferde aus Venedig zumuthen wollte? Nun, ganz wie die Pferde in Venedig und der Schaumwein in Ostpreussen gedeiht die Musik in England; und dennoch ist es Thatsache, dass nicht der Süden mit seinem Gesang und seinen Formen den grössten oder schlimmsten Einfluss auf unser Musikleben besitzt, auch nicht das stilgewandte Frankreich oder das so kühn aufstrebende liederreiche Russland, sondern England, der unmusikalischste, trockenste Fleck Europas. Um diese Thatsache recht zu würdigen, bedarf es eines kurzen Rückblickes.

«Ein englischer Komponist, kein Komponist», sagt ein altes Sprichwort. Robert Schumann gab sich Mühe,

es zu widerlegen — zum Wohl eines Mendelssohnianers, den er einführte und der heute noch ab und zu in Programmen reaktionärer Konzerte spukt: es war ein gewisser Sterndale Bennett, dessen glatte, leere Symphonien dem genialen, aber unter Leipziger Einflüssen schmählich verkümmerten Meister ebenso gefielen wie die gleichartigen Erzeugnisse des Dänen Gade und des Holländers Verhulst. Er berief sich für seine Apologie namentlich auf den beliebten Pianisten Field, dessen Nocturne damals Liszt hervorsuchte und neu herausgab; man würde diese ruhigen, freundlich kühlen Melodien sicherlich noch spielen, wenn sie nicht durch Chopins erheblich klangvollere und wahrhaft lebensvolle Schöpfungen gleicher Form für immer verdrängt wären. Aber Schumann hätte weiter zurückgehen müssen, um das Wesen der englischen Musik zu erkennen; dann hätte er gesehen, dass diese Musik wesentlich aus Deutschland eingeführt ist, dass es keine englischen Komponisten gibt, sondern nur anglisirte Deutsche, und dass wir uns wieder einmal von einheimischen Erzeugnissen zweiten Ranges, denen im Kultus kein Platz gebührt, deshalb beherrschen lassen, weil sie in England Mode geworden sind. Das Wesen der englischen Musik liegt in der Art, wie man deutsche Musik auswählt und pflegt, ihr Hochmeister heisst Haendel, ihre klassische Form ist das Oratorium.

Wie alle primären Formen der modernen Musik entstand das Oratorium in Italien. Bei dem äusseren Glanze, den die kirchlichen Ceremonien dort im Mittelalter gewannen, bei der bedeutenden Rolle, die die Musik unter der Nachwirkung antiker Traditionen und dem Einflusse kluger Kirchenfürsten behauptete, war es natürlich, dass man Abschnitte aus der Heiligengeschichte in jenem fast singenden Tone recitirte, der dem Südländer so natürlich ist und der sich in der Kirche als Litanei, im Theater als Seccorecitativ bis auf den heutigen Tag erhält. Es ist daher unverständig, wenn Kunstrichter wie Mendelssohn — dessen Kritiken über alte und neue Meister einmal als Beitrag zur Geschichte der menschlichen Bosheit einfach zusammengestellt werden müssten — dem alten Cavalieri Monotonie und Mangel an Charakteristik vorwerfen: seine Kompositionen sollten gar nicht als Gesänge gelten, sondern als ein Versuch, jene freie und doch durch die Vorschriften der Kirche begrenzte Deklamation in einige Form zu bringen. Was daraus wurde, ist bekannt; ohne uns auf Einzelheiten einzulassen, können wir konstatiren, dass das Oratorium in Rom, im Mittelalter, in der Kirche einen Sinn hatte und am Platze war. Es ist eine Aeusserung des Glaubens, so gut wie die Messe und das Gebet.

Aber nicht umsonst machte die musikalische Technik ihre reissenden Fortschritte. Wo viele Technik, da ist immer grosse Gefahr für den Geist; und ist einmal die Virtuosität eingerissen, so kann Alles, was Sinn und Verstand besitzt, getrost schlafen gehen. Die Musiker komponiren dann nicht, um irgend einem Gefühl, und wär es das der Andacht, Ausdruck zu geben, sondern um Musik zu machen; was ist ihnen Gefühl, was Andacht? Sie üben sich in Stimmführungen und allen Aufgaben des Handwerks, um dem Publikum und namentlich den Fachgenossen zu imponiren; von geistigem Streben ist keine Rede, die Grundlage, auf der die Kunst erwuchs und ihre Formen einzig Bestand haben können, ist längst vergessen. So entsteht die glaubenslose Kirchenmusik, wie sie heute fast allerorten üblich ist, im Norden gelehrt, im Süden tanzmässig; so entstehen namentlich die zahllosen Missgeburten der Konzerte. In den Konzertsaal verpflanzt man wie das Drama so das Oratorium, das mit dem *orare*, dem Gebet oder selbst der geistlichen Vorstellung längst nichts mehr zu thun hat; man gibt sich nicht mehr die Mühe, den Heiligen durch einen erkorenen Mund sprechen zu lassen oder seine Geschichte so zu erzählen, dass sie etwas wie Illusion im Hörer erwecke, sondern ein Herr im Frack, eine Dame im ausgeschnittenen Kleide besteigt schüchtern das Podium, verneigt sich nach allen Seiten, erklärt sich sodann für den Helden Makkabaeus oder die tugendhafte Dalila und singt eine Koloraturarie. Wie diese Manier sich nach dem Norden verpflanzte, welche Naturen, gross und klein, ihr zum Opfer fielen, soll hier nicht erzählt werden; genug, sie fand ihren bedeutendsten Vertreter in Haendel — und Haendel bildet das Hauptelement der englischen Musikpflege. Der gutmüthige Niedersachse, der, inmitten des konventionellen italienischen Rouladenstils aufgewachsen, sich selbst in vielen Dutzenden solcher nichtssagenden Modeopern versuchte und seine ersten grösseren Erfolge als Lehrer von Prinzessinnen und Komponist von Kammerduetten in Hannover errang, fand ganz naturgemäss den Weg nach England; er anglisirte sich durchaus, und nichts ist bezeichnender, als dass er seine Hauptwerke auf englische Texte komponirte, also in einer Sprache, die,

wie keine andere, dem Wesen des Gesanges widerspricht und selber allen Klang zu karikiren scheint. Dem entspricht der Geist dieser Oratorien; es wird Niemandem einfallen, sie als mittelmässige Arbeiten hinzustellen, denn Haendel ist eben in diesem Fache der Erste, aber Kunstwerke in des Wortes höchstem Sinne sind sie auch nicht, denn ihr Wesen ist kalt, ihre Bewegung schwerfällig und phlegmatisch, ihr Bau nichts weiter als korrekt. Alles was Schwung, Streben, Erhebung heisst, sucht man hier vergeblich; wohl stehen zwischen den zahllosen Phrasen auch einige wirkliche Melodien, schön, ruhig und klassisch wie Engländerinnenprofile, aber auch sie entbehren des Ausdrucks, sie schwellen nicht, sondern verlaufen gerade und verschwinden in der allgemeinen Stagnation. Aber gerade diese ist es, die der trägen Masse behagt, weil sie weder Leidenschaft erregt, noch selbst von Leidenschaft getragen ist, noch auch nur eine leidenschaftliche Empfindung voraussetzt. Haendel ist der Komponist der Gleichmacherei; und man weiss, dass gerade von England aus das allgemeine Nivellirungsprinzip, das Kunstfeindlichste was es gibt, über Europa hereingebrochen ist. Desswegen ist Haendel's Ansehen so solide gegründet und desswegen muss man seine breite stumpfe Macht bekämpfen. Und vor Allem muss jener verhängnissvolle Irrthum ausgerottet werden, das aesthetische Sakrileg, das unser Publikum unter Führung seiner Lehrbücher fortwährend begeht, indem es Bach mit Haendel in einem Athem nennt. Nietzsche spricht einmal von einem gewissen u n d, das er den Deutschen nicht verzeihen könne: «Goethe u n d Schiller . . . . . ich fürchte, sie sagen Schiller und Goethe». So will man ja in der Hauptstadt der Intelligenz ein Denkmal für Haydn, Mozart — u n d Beethoven errichten; nicht weniger barbarisch gruppirt man Bach und Haendel. Auch ohne psychologische Studien sollte jeder Unbefangene schon durch die rein historische Betrachtung den fundamentalen Unterschied erkennen. Bachs Hauptwerke — es sind nicht die fünf oder sechs grossen Stücke die dafür gelten, sondern das viele Hunderte von Kompositionen umfassende Lebenswerk der Kirchencantaten, Motetten und Passionen — sind für den Gottesdienst geschrieben und dem reinen starken Glauben entsprossen; sie sind sozusagen in der Kirche gewachsen, für die sie bestimmt sind. Bekanntlich hat Bach drei ganze Jahrgänge von Kirchencantaten geschrieben, d. h. für jeden Sonn- und Feiertag dreier Jahre eine dieser wunderbaren Kompositionen, die, einen Choral zu Grunde legend, an dessen abschliessendem Gesange die ganze Gemeinde sich betheiligt, mit ihren wechselnden Chor- und Einzelgesängen den feierlichsten Theil des Gottesdienstes verkörpern, somit den gewaltigsten Regungen des Gemüthes zum Ausdrucke verhelfen und ihm selbst eine neue Offenbarung darbieten. Der Cantate gewöhnlicher Festtage entspricht am Charfreitage die Passionsmusik; da nach den Vorschriften der orthodox-lutherischen Kirche, der sich Bach mit Eifer gegen den aufstrebenden Pietismus anschloss, die ganze Dauer des Tages für die Feier in Anspruch genommen wurde, begleitet die Musik theils in recitativer Erzählung des Evangelisten, theils in Chorälen der ganzen Gemeinde, theils in lyrischen Ergüssen einzelner Personen die gesammte heilige Handlung; und so genau schliesst sie sich den einzelnen Momenten an, dass man drastischer als auf irgend einer Bühne möglich wäre die erschütternden Vorgänge wahrhaft sieht. Bach liess sich schwerlich träumen, dass man diese Musik, verkürzt und zugestutzt, in den Konzertsaal übertragen würde, wie sie, zusammengedrängt in die Dauer eines Abends, die Menschheit unterhalten sollte wie sonst irgend ein «Klavierhusar», und in Wahrheit eben wegen jener Prozedur nur noch wie eine grossartige Ruine wirkt; Bach hat auch kein einziges Oratorium geschrieben. Denn, was gewöhnlich so genannt wird, seine Weihnachts- und Ostermusiken, führt diesen Namen mit Unrecht; auch diess sind Cantaten, und zumal das beliebte «Weihnachtsoratorium» ist eine Sammlung von Cantaten für die Feiertage von Weihnachten bis Epiphanias, die alle zusammen aufzuführen ihrem Geiste geradeso widerspricht, ihre Form geradeso verstümmelt, wie die Uebertragung der Passionsmusik in den Konzertsaal. Auch diese Entstellungen sind Folgen unseres gediegenen englischen Oratorienkultus; aber die Lüge des Judas Makkabaeus im Frack hat Bach nie begangen; wollte er ausserhalb der Kirche singen lassen, so wählte er weltliche, der Umgebung angemessene Texte, behandelte sie mit Geist und oft mit Humor, ähnlich wie seine Instrumentalmusik, die bei aller Grossartigkeit dennoch ein Parergon blieb, und immer sprachen seine Sänger als Menschen, nicht als Marionetten. Dem entspricht der Inhalt: trotz aller Schwere, die durch äussere und innere Momente geboten wurde, ist Alles voll von drängender, gewaltiger, ja tobender Leidenschaft; voll jenen ungeheuren Strebens nach oben, das die Germanen

Stefano Farneti pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Sonate.

in die Baukunst eingeführt haben; jenes gigantischen Suchens, das all' unsere grossen Geister auszeichnet, das alle Schranken einreisst, fortwährend neue Gebiete angreift und keine Zufriedenheit kennt: Bach ist heute noch ein Revolutionär.

Eine verständige und liebevolle Pflege Bach'scher Musik müsste auf die Kunstproduktion den segensreichsten Einfluss ausüben; sie ist aber erst dann möglich, wenn wir uns von dem konventionellen Haendelkultus befreit haben.

Das zweite Hauptelement der englischen Musikpflege heisst Joseph Haydn. Wie Haendel das siebzehnte, so vertritt dieser Komponist das achtzehnte Jahrhundert; freilich nur in so weit, als die Beiden überhaupt fähig sind, etwas zu vertreten. Denn, wenn die Musik eine Aeusserung des innersten Lebens und der geheimsten Geisteskräfte ist, so gibt die der grossen Meister neben allem Uebersinnlichen auch die klar erkennbaren Charakterzüge ihrer Nationen wieder, und insofern besitzen sie Alle, trotz der Verschiedenheit ihres Styles wie ihres individuellen Empfindens, etwas Gemeinsames, ein Universales. Aber ihnen gegenüber stehen die akademischen Naturen, die Meister für den Schulgebrauch, die Beherrscher der Form, die Zufriedenen und Gewandten; sind sie mittelmässig angelegt, so lässt sich von Charakter bei ihnen überhaupt nicht reden; ragen sie jedoch über das Durchschnittsmass hinaus, so offenbaren ihre Werke nicht das Wesen, sondern irgend welchen stark hervortretenden, keineswegs immer vortheilhaften Zug der Race, der sie angehören. Nun ist es oft von unpartheiischen Kennern, am meisten aber von Germaniens wärmsten Bewunderern bemerkt worden, welch' imposante Rolle bei uns das Philisterium spielt; tief im Blute steckt uns die Schulmeisterei, der Hang zur Pedanterie, der Wunsch nach urkräftigem Behagen, *alias* träger Selbstzufriedenheit, die zu nichts in schärferem Widerspruche steht, als zu dem Gefühl der Grösse, der Schönheit, der Macht. Oft geht dieser Zug neben der schönsten Schwärmerei her und bildet dann Romantiker; zuweilen ertödtet er durch seine stumpf lastende Massivität die edelsten, ja die wahrhaft genialen Triebe, wie bei Nikolaus Lenau und Robert Schumann. Solche Naturen mit ihrer tiefen Disharmonie und ihrem tragischen Ende wirken ergreifend; aber am schlimmsten wird es, wenn jene philiströse Behäbigkeit in unumschränkter Herrschaft thront und den Gedanken gar nicht aufkommen lässt, dass es etwas Höheres oder das Streben nach etwas Höherem gebe. Diess ist nun der Fall bei Haendel, am krassesten aber bei Haydn. Es handelt sich hier nicht um subjektive Auffassung, noch um biographische Aeusserlichkeiten, die übrigens bestätigend hinzutreten. Vielmehr wird die Thatsache, dass der eigentliche Charakter der Haydn'schen Musik eben nichts weiter ist als urkräftiges Behagen, am allerbesten durch Haydn's grösste Verehrer erwiesen: Kritiker, die wir als das verkörperte Philisterium hinstellen können, diese echten Vertreter der breiten Mittelmässigkeit, die eben jenes Behagen als beste Form des Daseins und einzigen Zweck der Kunst hinstellen (Zweck der Kunst! das ist schon bezeichnend genug), Kritiker wie Riehl, Hanslick oder gar Max Nordau, sie finden ihre höchste Freude an dem guten, braven, alten Papa Haydn, der ihnen nie zumuthet sich aufzuregen, und sie können es Beethoven noch immer nicht vergessen, dass er sich so ungeberdig, so ganz unakademisch gegen ihn auflehnte. (Sie können ihm allerdings auch nicht verzeihen, dass er die neunte Symphonie geschrieben hat.) Dazu stimmt die patriarchalische Verehrung, die Haydn in unseren Gesangvereinen und Bürgerkränzchen geniesst; man hat sie so gern, diese «leichte» Musik, die sich so bequem spielt, bequem anhört, Allen alles bequem macht; man hat daran immer etwas «Altes», das man dem bösen «Neuen» entgegenstellen kann. Solch ein Neuer oder Neuerer ist denn freilich nicht blos der endlich verstorbene Wagner, sondern auch der längst verstorbene, aber nie verdaute Beethoven.

Das unläugbare Verdienst Haydn's besteht vor Allem darin, dass er gewissermassen der Melodie die Gelenke löste, sie glatter und geschmeidiger machte, als sie selbst bei den Italienern gewesen war und somit den Boden bereitete, auf dem nachher Mozart seinen herrlich schönen Bau schuf: dieser Kunst sieht man auf den ersten Blick an, dass ihr Meister sich nicht erst das Material zu behauen brauchte, sondern gleich an das höchste Ziel gehen konnte. Andrerseits liegt Haydn's Bedeutung auf formalem Gebiete: er gab der Sonate durch neue Gruppirung ihrer einzelnen Theile eine Form, die der Erfindung mehr Spielraum bot und daher im Grunde für alle Nachfolger massgebend blieb; dieselbe Sonate, einer bestimmten Gruppe von Instrumenten überwiesen, hiess dann Symphonie oder Quartett. Aber auch hier haben nur seine Nachfolger verstanden, mit den zubereiteten Materialien Grosses zu schaffen; sie besassen

eben den nöthigen Geist, der dem allezeit zufriedenen Musiker durchaus abging: sie waren Architekten, jener nur ein Mauermeister. Wohl ist er, indirekt und sehr gegen seinen Willen, der Urheber des Mozart'schen Quartetts und der Beethoven'schen Symphonie geworden; aber nicht minder verdanken wir ihm — und dies entspricht seinen Intentionen viel mehr — jenes Formelwesen, das der Kunstentwickelung stets die grössten Hindernisse bereitet, unseren Konservatorien Religion ist und fast alle wahren Meister unserer Kunst dem Hunger und der Verzweiflung in den Rachen jagte. Der ganze Begriff der Klassizität mit ihrer geistvergiftenden Sumpfluft hat hier ihren Ursprung; ja nicht nur das innere Verständniss, selbst der einfache gesunde Tonsinn wurde erstickt durch die Bedeutung, die man dem Quartett beimass, indem der Mensch es nun durchaus schön finden sollte, stundenlang nur Streichinstrumente und noch dazu vier Soloinstrumente zu hören, also unausgesetzt einer Farbe und zwar einer recht mageren gegenüber zu stehen. Freilich haben Mozart, Beethoven und Schubert auch mit dieser Farbe Unsterbliches geschaffen; das beweist eben nur, was man auch auf so vielen anderen Gebieten sieht, dass ihr Genie selbst das Aergste durch die blosse Berührung veredelte — und schliesslich leiden diese Werke doch unter der Disharmonie zwischen dem unendlich reichen Inhalt und der matten armseligen Oberfläche. Unsere Meisterschuler aber, anstatt sich eben aus diesem Inhalt neue Nahrung zu saugen, nehmen vor Allem jene graue Farbe, um damit weiter zu pinseln, nachdem sie sich als erstes Erforderniss für ihr Bild nicht etwa eine Idee (die ist Nebensache), auch nicht einen Gedanken (das ist veraltet), sondern einen Rahmen besorgt haben: dies ist nämlich die Sonatenform des achtzehnten Jahrhunderts. Haupttrager dieser Ueberlieferung sind natürlich die Engländer, deren Standpunkt sich im Wesentlichen mit dem der oben genannten Federhelden deckt. Bei ihnen hat von Allem, was das vorige Jahrhundert in der deutschen Musik erzeugte, nur dieses Haydn'sche Behagen wirklich Eingang gefunden; die grandiosen Reformen Gluck's, die allseitig vollendeten Schöpfungen Mozart's spielen keine Rolle, denn ihr Geist ist leidenschaftlich strebend, während man sich bei der «Schöpfung», den «Jahreszeiten» und unzähligen Normalquartetten gemüthlich ausruhen kann. Gönnen wir den geschäftsklugen Insulanern dies Vergnügen, aber hüten wir uns ernstlich, ihrem rückwirkenden Einfluss noch weiter zu verfallen, sonst könnte, wenn wir uns gar zu gemüthlich fühlen, auch bei uns das Suchen aufhören — und mit dem Suchen das Finden. —

Es bedarf kaum eines Wortes darüber, dass das neunzehnte Jahrhundert im Zeitalter der grossen Reaktion jenen beiden immerhin kräftig angelegten Akademiker-Idealen einen Epigonen nachsenden musste, der neben ihnen in den Kunstschulen und in England figurirt, korrekt und gewandt schreibt, im Inhalte sich zuweilen über das Gewöhnliche erhebt, aber stets bemüht ist, alle Erregung und alles Charakteristische zu vermeiden, sich ja nicht zu erhitzen oder zu erkälten! Was kümmerte es Mendelssohn, dass die grossen Dichter Beethoven, Schubert und Weber, vor seinen Augen in's Grab sanken, das ihnen die Barbarei der «Welt» vor der Zeit gegraben hatte; was kümmerte es ihn, den Glücklichen, dass neben ihm Schumann das Charakterstück, Chopin die Durchgeistigung der slavischen Tänze und der sonst nur auf Gefälligkeit abzielenden Klavierimprovisationen, Berlioz die Tonmalerei im Grossen, Loewe die Ballade, endlich Liszt die symphonische Dichtung und gar Wagner das Gesammtkunstwerk erschuf, dass mit einem Wort endlich die poetische Musik, die natürlichste Kunst, zur Alleinherrschaft gelangte. Er komponirte Lieder ohne Worte für die Schülerinnen, und Oratorien, Symphonien, Quartette, Psalmen etc. etc. für die Lehrer. Man lese nur in seinen Briefen nach, wie hoch er sich über alle jene Zeitgenossen erhaben fühlte, die ja thatsächlich ganz wie ihre Vorgänger durch Leute seinesgleichen zu Grunde gerichtet wurden, während um ihn die hochklassischen Musikpflegestätten sich förmlich rissen: Leipziger Gewandhaus, Berliner Hofoper, namentlich aber — England. In Mendelssohn findet der Engländer Alles, was er von «moderner» Kunst nöthig hat, daher ist er dann auch von den kritischen Merkern zeitig gegen Beethoven ausgespielt und zum Klassiker ernannt worden. Nun sei es uns ferne, in die englischen Musikverhältnisse dreinreden zu wollen, die uns so wenig angehen, wie die italienischen Finanzen oder die russischen Wegebauten; aber dass wir sie uns zum Muster nehmen sollen, ist wirklich zu viel verlangt. Wem die Musik jener würdigen Trias Vergnügen macht, der habe sie; nur seien wir uns endlich einmal darüber klar, dass die Musik nicht zum Vergnügen da ist, dass unsere Heroen, Goethe an der

Herm. Koch pinx.

Copyright 1894 by F. Hanfstaengl, München

Unerwarteter Besuch.

Spitze, Gebilde geschaffen haben, die viel höher organisirt sind als wir, dass mithin nicht die Kunst für die Pflege der Menschen da ist, sondern die Menschen für die Pflege der Kunst. Wir müssen uns zusammennehmen, wenn wir uns ihrer würdig erweisen wollen; und nur wenn wir, unter Verzicht aufs Kleinlich-Gefällige und Korrekte, diejenigen Künstler in Ehren halten, deren Werke uns schon beim blossen Anhören selber schaffen lassen, so dass der Genuss in Rezeption und Produktion gleichmässig liegt — nur dann können wir hoffen dass die junge Generation ihnen etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen wird. Ein bedeutender Schritt dazu ist die Befreiung von der Ausländerei; und wenn unser Jahrhundert das Joch des hochmusikalischen aber degenerirten Südens abgeschüttelt hat, wird es ihm zum Abschied vielleicht auch noch gelingen, das viel unwürdigere des antimusikalischen Nordens zu zertrümmern.

# Unsere Bilder.

**E. Liska.** *Michel Angelo's Traum.*

Einsam sass der Meister in seiner Werkstatt. Ihn erfüllte Welt-Ekel, Menschenverachtung.

«Wie sie noch immer tanzen um das goldene Kalb!» murmelten seine Lippen, und müde schloss er die Augen.

Aber um seine gesenkte Stirne leuchtete ein lichter Strahl und vor seines Geistes Augen trat ein Gewaltiger.

Er sah den Mann vor sich, der sein Volk befreit aus der Knechtschaft, der in der Macht seiner Begeisterung dem Meere geboten und Wasser aus dem Felsen geschlagen, «zu dem Gott geredet von Angesicht zu Angesicht, wie ein Mann zu seinem Freunde redet». Er schaute in die hehren Zuge jenes grossen Kulturhelden, der die Vergangenheit in leuchtenden Bildern und markigen Worten verkündet und den Jahrtausenden nach ihm den Stempel seines Geistes aufgedrückt hatte.

In mächtigen Umrissen stand die Gestalt vor dem Meister, — ein Riese, ein Uebermensch mit strengen Augen, in denen es aufzuckte wie ein Wetterstrahl.

«Als er das Kalb und den Reigen sah, da ergrimmte er mit Zorn und warf die Tafeln aus seiner Hand und zerbrach sie unten am Berge». Der Träumende verstand die heisse Empörung, welche die Brust des Gottbegnadeten durchglüht.

In seinen eigenen Adern fühlte er ihn nachzittern jenen heiligen, Jahrhunderte alten Zorn.

Waren die Menschen nicht immer die Gleichen? Sie hörten nicht auf den Befreier und Erlöser, der ihnen erstand und Grosses verkündete. Sie spotteten seiner erhabenen Gedanken und seiner weisen Lehren, und wenn er herabstieg aus den Höhen, in welchen er mit dem Weltgeiste Zwiesprache gehalten, so fand er die Thoren lachend und singend um ein albernes Götzenbild.

Aber jener grosse Führer und Held war dennoch seinem Ziele, seiner Mission treu geblieben. Er hatte sein blindes Volk nicht verlassen. Seine Liebe, sein Erbarmen waren grösser gewesen als seine Entrüstung und Erbitterung.

Wie zu einem leuchtenden Vorbilde schaute der Meister empor zu dem Unbeugsamen, dem er sich geistesverwandt fühlte, ein Grosser, ein Einsamer unter den Kleinen, auch er. Zeigen wollte er ihn der Welt, so hehr und gewaltig wie er ihn in seinem Traume erblickte, zeigen mit düsterer, drohender Stirne, wie einen Mahner und Richter.

So ward aus heiligem Zorn, aus Mitgefühl und begeisterter Bewunderung ein unsterbliches Werk geschaffen: der Moses des Michel Angelo.

**Aug. Fink.** *Mondaufgang im Winter.*

Tiefes starres Schweigen. Ein bleiches Licht fällt in schwachem Schimmer auf die bleiche Erde. Gespensterhaft ragen die kahlen Bäume in die schwer niederhangenden Nebelschleier. Ein paar Wildenten flattern aus dem Röhricht empor. Das Wasser rauscht und plätschert nicht mehr. Langsam, schwerfällig zieht es dahin durch die schneebedeckten Wiesen; zuweilen stösst eine Eisscholle zischend an das hartgefrorene Ufer. Wie ein Stöhnen schauert ein leiser Windhauch durch die Aeste. Sonst kein Laut, kein Lebewesen. In eisiger Ruhe erwartet die Erde die herabsinkende, gnadenlose Winternacht. Aber der mattverdämmernde Glanz breitet doch über all den düsteren Ernst urewige Schönheit, — die Schönheit der Medusa, deren Anblick erstarrt, versteint.

**Hermann Koch.** *Unerwarteter Besuch.*

Tanzende Sonnenlichter, Frühlings-Gejubel und junge lachende Augen unter weissem und rosigem Blütengeflock.

Die Eine senkt die Blicke fest auf die Handarbeit, als wäre es für sie das Wichtigste von der Welt, feine Spitzenfäden ineinander zu schlingen. Aber die Freundinnen lassen sich nicht täuschen von diesem Verlegenheits-Eifer. Sie wissen wohl, dass sie nur gelassen und gleichgültig scheinen will, die Heuchlerin, dass sie mit Herzklopfen und jubelndem Bangen auf die Stimme lauscht, die aus dem Garten hervorklingt, — auf den ersehnten Schritt.

Sie darf sich die kleine Verstellung wohl vergönnen. Die gute Mama ist ja dem Besuche entgegen gegangen und sagt ihr Willkommsprüchlein und macht dem Zagenden Muth.

Er bedarf der Ermunterung. Es ist keine Kleinigkeit, sich mit einem schwerverliebten Herzen vor die übermuthig kichernden Mädchen zu wagen. Aber die klugen Mütter waren zu Grossvaters Zeiten gerade so wie heute: Wenn ein hübscher Freier für die Tochter in Sicht kam, liessen sie sich die Mühe nicht reuen, ihm ein paar Schritte entgegen zu gehen, für ihn ihr liebenswürdigstes Lächeln aufzubieten: « O bitte, treten Sie nur näher, mein Herr! Sie stören uns gar nicht, durchaus nicht! Wir freuen uns im Gegentheile ungemein. »

**S. Farneti.** ***Die Sonate.***

Immer dämmriger war's im Gemach geworden. Nur ein schmaler Streifen Licht huschte noch zwischen den Vorhängen herein. Die Lippen verstummten. Man hörte wie die Stricknadeln in den Händen der Mutter leise aneinander klirrten. Keines fand ein Wort in der schwülen, schweren Stimmung, die in dieser Stille sich auf die Gemüther legte. Wie oft hatten sie so beisammen gesessen, lachend, in fröhlichem Behagen diese friedliche Dammerstunde geniessend. Nun fehlte der Eine, der die Sonne dieses Heims gewesen. Sie wagten nicht an der Empfindung zu rühren, die jedes von ihnen voll und ganz erfüllte.

Da legten die schlanken Mädchenhände sich auf die Tasten. In das drückende Schweigen rauschten Wunderklänge: Beethoven's Sonate in Es dur — les adieux.

Jedes Wort hätte ihnen weh gethan. Schmeichelnd, schmerzeinlullend wirkte die Musik. In süsse, feierliche Wehmuth löste sich die bange Beklemmung.

**Clara Walther.** ***Madonna.***

Wäre es nicht interessant, wenn ein Kunstforscher uns in Zahlen zu sagen wüsste, wie oft sich der Pinsel eines Künstlers an diesem ewig-jungen Stoffe versuchte: « Die Gottesmutter mit dem Kinde. »

Der Geist einer Zeit, der Wandel des Geschmackes und der Anschauungen, die ganze Eigenart eines Volkes prägt sich aus in der verschiedenen Art und Weise, wie dieses Bild, in das die Maler seit Jahrhunderten immer wieder ihr bestes Können legten, zum Ausdruck gelangte.

Die fromme Innigkeit des deutschen Gemüthes, der Mysticismus des Mittelalters, die derbe Lebenskraft der Niederländer, die Farbenglut der Renaissance, der düstere Ernst der Spanier und das sonnig warme Empfinden der Italiener, sie sprechen zu uns aus den sanften und schwärmerischen, den realistisch lebensvollen, den leuchtend klaren, bald ernsten, bald lächelnden Zügen, mit welchen die göttliche Mutter auf der Leinwand verherrlicht wurde. Und immer wieder reizt es auch die modernen Maler, mit packender Lebenswahrheit diese rührendste Gestalt zu verkörperen, uns in Glorienschein die holde Mutter zu zeigen mit dem Kinde auf dem Schoosse, das der armen Menschheit die Erlösung bringen soll.

**Henri Bource.** ***Dahin!***

Kleiner und kleiner wird der dunkle Punkt im weiten Meer, dem sie nachblickt, unverwandt, mit grossen, thränenlosen Augen. Eine verflatternde Rauchwolke, — dann nur mehr einsames Wellenrauschen.

Im Grau der Ferne entschwindet ihr Glück. Das Schiff, das ihn mitnahm, macht eine Reise um die Welt. Drei Jahre bleibt er fort. Eine lange Zeit, um zu vergessen; viel zu lang, um sich zu zermartern in sehnsüchtigem Hoffen auf die Wiederkehr. Nein! Dahin! Vorbei!

Sie hatte es ja gewusst, dass der Augenblick kommen musste, da sie mit dem Tüchlein wehte: Lebwohl! Lebwohl!, und dann hier stand — allein. Nur um so heisser hatten sie sich geliebt und geküsst, weil sie keinen Augenblick vergessen durften, dass ihr jubelndes Sonnenglück nicht dauern konnte, dass näher und näher die Stunde der Trennung rückte.

Keine Thränen, keine Reue, nein!

Sie will stark, sie will tapfer sein. In ihr ernstes Arbeitsleben kehrt sie nun zurück, reich an einer sonnigen Erinnerung. Wer allein steht in der Welt und für sein Leben kämpft, darf sich nicht verzehren in weicher, nutzloser Sehnsucht. L'art moderne d'aimer, c'est l'art de rompre.

Clara Walther pinx.

Madonna

# FRANZ VON LENBACH

# Franz von Lenbach.

Von

A. SPIER.

Der Name Franz von Lenbach drückt eine als «klassisch» geprägte Vorstellung aus. Wenn diese Graduirung einem lebenden Deutschen schon im glücklichen Mannesalter zufällt, muss er seine Grösse unzählige Male bestätigt und allen kleinen und kleinlichen Widersachern gegenüber siegreich behauptet haben. Denn das Volk der Dichter und Denker glaubt immer noch leichter was es liest als was es sieht, es vertraut sich heute noch eher und lieber den antiquirten ästhetischen Theorieen «gut angeschriebener» Taxatoren als der beweisführenden Praxis an. Das gedruckte und mündliche «Hörensagen» macht einen unglaublich grossen Bestandtheil seines Kunsturtheils aus. Diese versteckte chronische Unmündigkeit ergiebt sich klar aus der durchschnittlichen Charakter-Anlage und Jugend-Entwicklung des Deutschen. Die heutige Schule besetzt seine werdenden Kräfte vollständig und unterdrückt durch ihre formale einseitige Geisteskultur das Wachsthum seiner Individualität, dieses Grund und Bodens aller wahren Selbständigkeit. Steht er dann eines freien Tages mit dem Riesengepäck fremder fertiger Urtheile vor dem Leben, ohne dass die allmählich auf ihn geladene Belastung das eigene Rückgrat, diese Befreiungsmöglichkeit, verkrümmt und verkrüppelt hat, so packt er mit Entrüstung, Widerwillen und Zorn den athemraubenden Ballast ab und wagt den Versuch, im Kampf um's eigene Dasein seine Selbständigkeit zu gewinnen. Aber verhältnissmässig nur ganz Wenigen lässt die Schule die Energie zu dieser Selbstbefreiung übrig. Die Majorität erliegt dem Druck des Schulzwangs und findet ihre Individualität nicht mehr am Leben. Sie schlüpft mehr oder weniger gelähmt und abgestumpft, zufrieden mit den täglich servirten Bildungselementen der Zeitung- und Romanlektüre, der bequem passiven Theater- und Musikgenüsse, in die bürgerliche Uniform und bildet als beati possidentes in Amt und in Würden, in der leichten bürgerlichen Pflichterfüllung der Besitzenden, das deutsche Philisterium, das deutsche Publikum. Es stellt dem Heere gute Soldaten, dem Staate brauchbare Arbeiter, Staatsdiener, fügsame Bürger, brave Unterthanen. In den gebildeten Frauen, welche zwischen ihren zwei Berufskontrasten, Ornament oder Arbeitsträgerin zu sein, noch keine einzel-naturgemässe Wahlfreiheit in der Lebensgestaltung haben, erwacht unter einigermassen günstigen Lebensbedingungen noch eher ein Interesse an der Kunst. Sie, welche offiziell nur «mitgenommen» werden, wenn es etwas zu sehen giebt, sie sind es, welche mit ihrem geheimen Stimmrecht, wenn auch oft aus den gemischtesten Motiven, die dem Sachlichen einseitig zugewandte Lebensweise des Mannes auf ideellere Gebiete lenken.

Diese einleitenden Darlegungen, welche einen folgenschweren Missstand nur streifen können, liessen sich mannichfaltig begründen und würden auf das noch nicht bebaute, sondern sträflich vernachlässigte Gebiet der Geisteshygiene führen.

Die Unterbindung der Selbständigkeits-Entwicklung durch die Schule war der deutschen Natur gegenüber nicht schwer. Die Vererbung der Eigenschaft des passiven Zuwartens und Unterordnens hatte gut vorgearbeitet. Ihre Stärke lag nie im Ergreifen der Initiative, auch nicht in der Initiative des Erkennens. Die Grössen aller Zeiten hatten der deutschen Allgemeinheit keinerlei Beistand in den Kämpfen ihres Werdeprozesses zu danken. Sie hat ihnen gegenüber keinen Grund zum Stolz auf ihr Urtheil, nicht einmal ein gutes Gewissen. Es liegt in der deutschen Natur, die Genialität zuerst misstrauisch zu bekämpfen, — siehe Goethe, Schopenhauer, Richard Wagner, Bismarck, — sie widerwillig mit vernünftelnder Spöttelei zu bekritteln, und erst, wenn diese bösartigen Stadien durch langsam eindringende Kraftproben überwunden sind, anzuerkennen. Dann aber wird sie mit blitzraschen Uebergängen stolz auf das, woran sie keinerlei Verdienst hat, wenn nicht das unfreiwillige, der Gegen-

satz gewesen zu sein, welcher den gegen den allgemein gültigen Weg und Willen Strebenden reizte, anspornte, noch energischer in seiner Eigenart bestärkte und ihn bestimmte, ausserhalb des Vaterlands erfolgreiche, meist für das Vaterland ausgiebig segensvolle Förderung zu suchen. Albrecht Dürer z. B., auf welchen die Nürnberger neben der deutschen Nation extra stolz sind, verdiente von dem Zeitpunkt seiner Ansässigkeit von 1494 bis 1524, also innerhalb 30! Jahren, in dem reichen Nürnberg selbst nur 500 Gulden, eine trotz der inzwischen eingetretenen Geldentwerthung höchst geringe Summe. Er schrieb aus Venedig: «O, wie wird mich nach der Sonne frieren, hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer.»

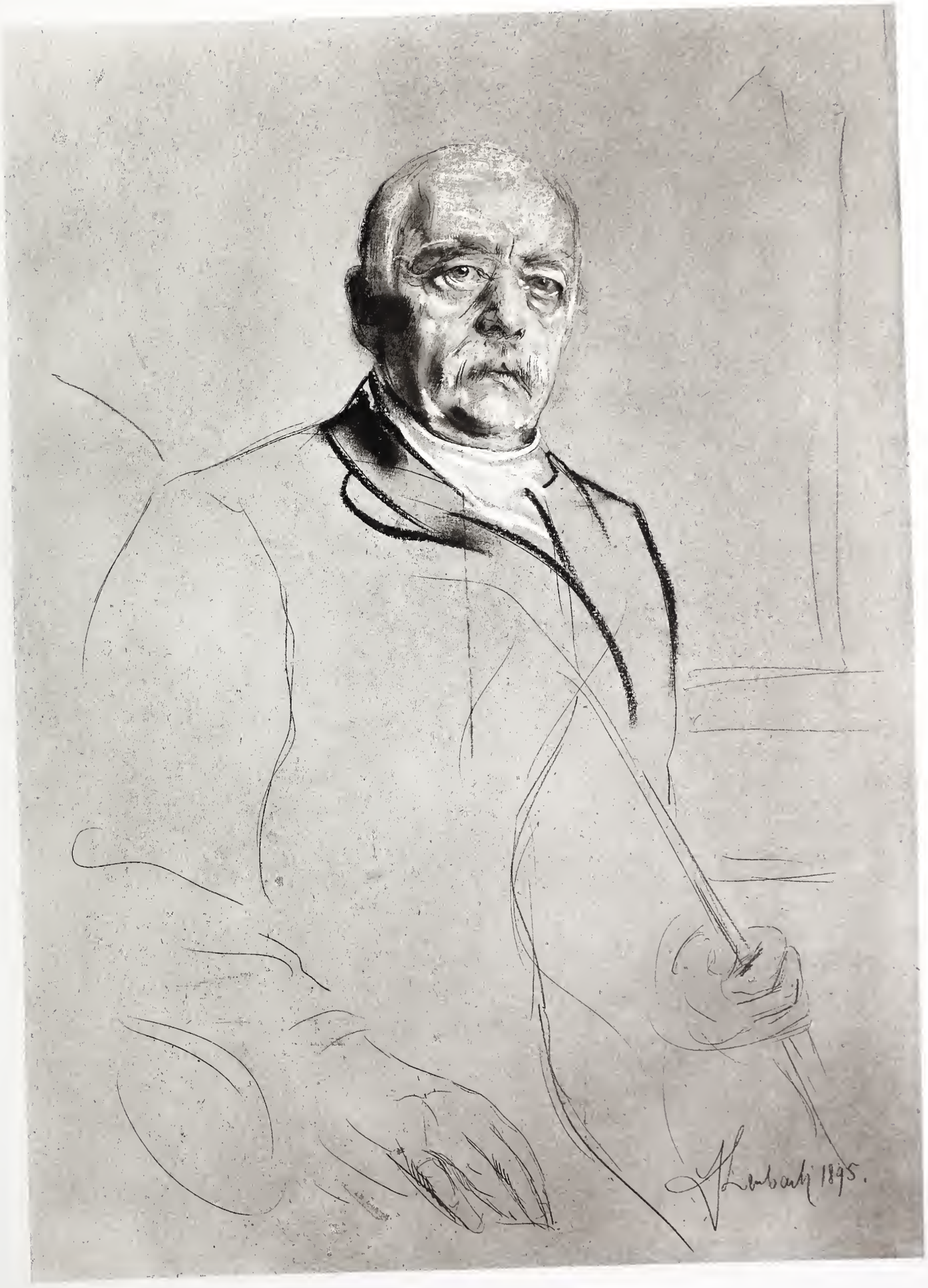
Von Holbein, auch einem Stolz Deutschlands, schreibt Erasmus an Iselin, sein Freund sei nach England gegangen, ein paar Engel (Goldmünzen) zusammen zu schaaren, da die Künste daheim frieren.

Um von einem Dichter zu sprechen, da die Literatur den Deutchen doch immer näher ging als die Malerei, wie hatte Goethe, der grosse Goethe um den Beifall seiner von ihm unsterblich dotirten Nation zu kämpfen. Den Frankfurtern, welche ihn von Generation zu Generation mit unbeirrtem Selbst- und Vorrechtsgefühl ihren «Landsmann» nennen, wich er mit dem gesunden Instinkt des Selbstschutzes aus und zog es vor, seiner engeren Heimath dauernd fern zu bleiben. Er hat sich, wie so manche andere deutsche Grösse, gegen den Willen seines Volkes entwickelt. Wie mancher junge Geist mag sich aber an dem aktiven und passiven Widerstand entmuthigt, zerrieben, wie viel Bitterkeit sich in Naturen wie in der Schopenhauer'schen, nur ohne philosophische Fruktifikation, angesammelt haben.

Der historische, beklagenswerthe Mangel an spontanem Durchfühlungsvermögen, dieser Quelle wahrer Begeisterung und selbständigen Urtheils, wurde und wird von der heutigen Schulbildung noch verstärkt. Er verschuldet auch, dass nur verschwindend kleine Gemeinden unter den 50 Millionen Deutschen fühlen und wissen, was die Malkunst an Lebensfreude und Lebensgewinn geben kann, und dass das deutsche Publikum bis heute kein gesundes verstandnissvolles Verhältniss zu ihr fand. In der noch zu schreibenden Geschichte von der Entwicklung des deutschen Charakters könnte man Bände über die Ursachen, Dokumentationen und Folgen dieses Mangels schreiben. Unter den wenigen Auserwählten, welche jung diesen Feind überwunden und jung gesiegt haben, stünde in erster Reihe der Name Franz von Lenbach. Sein bisheriger Lebenslauf verdient die Devise des tapferen Georg: In tempestate securitas. Im Sturme Sicherheit. Er hat den breiten, ruhigen, festen Schritt eines Mannes, der seiner Aufgabe gewachsen, seines Zieles bewusst, seiner Kraft sicher ist.

Es war wirklich keine werktägliche Dezembernacht, als am 13. des Weihnachtmonats 1836 im bayerischen Dorfe Schrobenhausen Franz Lenbach geboren wurde. Die Weltferne und die Windstille seiner ländlichen Heimath sind seine ersten pädagogischen Wohlthäter gewesen; sie ersparten ihm glücklicherweise das gefährliche Stadium einer Wunderkindheit. Es wäre verfehlt und unwahr, seine Biographie mit dem Kapitel eines armen Maurerjungen zu beginnen, den frühe Wunderthaten und gräfliche Gunst auf den rechten, ruhmvollen Weg brachten. Der jahrelang ungestörte Zusammenhang Lenbach's mit einer einfachen Aussenwelt, die ununterbrochene Beobachtung der einfachen Elemente des väterlichen Handwerks bilden bedeutende Faktoren seiner geistigen Urwüchsigkeit und Gesundheit. Gerade die Anschauung der Maurer-Arbeit regt den werdenden künstlerischen Sinn mehr an, als die Oberflächlichen voraussetzen. Die Fröbel'sche Methode, die wohl gekannte, aber viel zu wenig erkannte und praktisch geübte, preist in ihrer wahren Missionslehre über die Entwicklung der Sinne in der Kindheit mit Recht die Anschauung, die zeichnerische und bauende Handhabung einfacher Linien und Flächen als gesundestes Ernährungsmittel der Phantasie, welche an fertigen, verzierten Dingen nur ermattet und oft erstirbt.

Lenbach sollte das Handwerk seines Vaters erlernen, allenfalls bei höherer Entwicklung seiner Begabung Architekt werden. Zu diesem Zukunftszwecke besuchte er die Gewerbeschule in Landsberg und später das Polytechnikum in Augsburg. Die ersten künstlerischen Eindrücke in der Malerei selbst empfing der Knabe durch den Thiermaler Hofner, welcher sich zu Naturstudien in Schrobenhausen aufhielt. Trotz aller folgenden Proben einer hervorstechenden malerischen Begabung, welche sich bei dem Malunterricht in Augsburg bestätigte, bestand Lenbach's Vater auf der Einhaltung des Handwerkerberufs. Dem väterlichen Gebot war aber in den Eindrücken, welche seinen Sohn in dem Augsburger Museum und dann in der alten Pinakothek in München gefangen nahmen, ein stärkerer Befehl entgegengetreten. Vor diesen Gemälden erlebte Lenbach seine grosse Revolution, vor ihnen erhob sich sein künstlerischer


Lenbach 1895.

Trieb, vor ihnen empfand er, dass er selbst seine lebensführende Macht werden müsse.

In diese Zeit seiner Selbstentdeckung und Selbstbestimmung fiel der Tod seines Vaters. Lenbach kehrte nach einem kurzen Besuche der Akademie und nach einem zweijährigen fleissigen Studium der Technik der Oelmalerei bei Gräfle in sein Heimathsdorf zurück. Dort malte er viel und allerlei und verblüffte seine Umgebung durch die Aehnlichkeit seiner Portraits. Während dieser Phase einer freien übungsreichen Thätigkeit wallfahrte er immer wieder zu seinen unsterblichen, treuen Mäcenen in der alten Pinakothek. Es sind Bilder voll Stimmungspoesie: der stämmige blonde Jüngling mit den klaren Augen, der im Sonnenbrande zu Fusse wandert, sehnsüchtig nach den Wahrzeichen Münchens, den Frauenthürmen, ausspäht, — wie er, am Ziele angekommen, neue Kräfte sammelt, geraden Schrittes in die alte Pinakothek geht, dort vor einem Gemälde Halt macht, Wegemüdigkeit und Hunger vergessend, wie ein Gläubiger zu dem Allerheiligsten vor dem Hochaltar, zu ihm aufschaut! — Die frommen Märchen von wegweisenden Engeln, von führenden Sternen, von dem himmlischen Vogel, der neben dem wandernden Knaben herfliegt und ihm in's Ohr singt:

Wandre nur zu,
König wirst Du!

alle die Wunder, durch welche der Mensch die führende Gewalt einer inneren Stimme zu verkörperlichen sucht, werden an der Vorstellung dieser Wallfahrten eines weltfremden Jünglings wach.

An diese Andachtsstunden, in welchen Lenbach den Muth jener mit Recht «göttlich» genannten Begeisterung heimtrug, welche die natürliche Quelle eigener künstlerischer Thätigkeit ist, schloss sich alsbald die ernsteste, dem Grössten nachstrebende Arbeit an, Lenbach begann zu kopiren.

So hatte er schon durch diese Anschauung und durch die mit ihr zusammenhängende Arbeit eine höhere Weihe und eine höhere Einsicht empfangen, als er bei Piloty als Schuler eintrat. Damals war Piloty der führende «Neueste». Wie sympathisch Lenbach die Piloty'sche Betonung des rein Malerischen war, er empfand dennoch den Abstand zwischen der Kunst Piloty's und der seiner alten Meister und hielt denselben in allen Schwankungen und Experimenten des eigenen Suchens und Strebens wachsam im Auge. Piloty erkannte schnell die hervorragende Begabung Lenbach's; der deutlichste Beweis ist seine Aufforderung des Schülers, ihn nach Italien zu begleiten.

Auf diese Weise waren Lenbach's Opfer an einen akademischen oder Meister-Schulzwang nicht nennenswerth geworden. Die Arbeiten aus seiner akademischen Phase fristen nur mehr ein literarisches Leben. Man erzählt sich von Genrebildern, vor dem Wetter flüchtende Bauern u. dgl. Sie sind, wie der Einfluss der Genre-Richtung, verschwunden. Sie haben ihre Dienste gethan, indem sie dem Aufstrebenden zeigten, was für ihn nicht erstrebenswerth sei. So kam er mit einem verhältnissmässig kurzen, nützlichen weil lehrreichen Umweg, auf welchem er zeichnen und malen lernte, sich auch im Modelliren versuchte, auf seine grosse Strasse, von der alten Pinakothek nach Italien. Von dieser Reise stammt wohl sein Gemälde des «Triumphbogen des Titus», die klassische Architektur im südlichen Sonnenlicht plastisch dargestellt. Was Lenbach auf der ersten Fahrt in das Land der Schönheit und der Sonne an jugendlichem Freiheitsjubel, an herzlicher Naturfreude empfand, sein ganzes Entzücken schildert ein Gemälde aus jenen Tagen, das Gemälde des italienischen Hirtenknaben in der Schack'schen Gallerie in München. In der Sonne hat der Künstler gesessen, als er diesen jungen Meister des Dolce-far-niente, den strammen übermüthigen Guck-in-die-Luft, den seligen Naturburschen, der von der ganzen blüthenreichen Welt zu unbeschränkter Nutzniessung Besitz ergreift, mit schöpferischer Farbenlust malte. Dieses Jugendwerk Lenbach's ist von einer so ausgesprochenen Pleinairkraft und von einer solchen anspruchslosen Natürlichkeit, dass es in Einem Zuge zwei sogenannten modernsten Richtungen und zwar in geschmackvollster Weise gerecht wird, der Freilichtmalerei und der Anekdotenlosigkeit. Das ist ein Ausschnitt aus der Natur — aber mit Lenbach's Augen gesehen! —

Nach der Rückkehr aus Italien stellte Lenbach in München das Portrait eines Arztes aus. Collegen und Publikum schüttelten die Köpfe und wunderten sich. Das war anders, fremdartig, schmeichelte nicht und warb nicht, — es erinnerte an die und jene Malart, sein Ganzwerth hob sich aber durch die Aehnlichkeiten mit Verwandtem nicht auf, es blieb ein grösseres Etwas übrig, — dieses Etwas lebte und machte sich in kraftvoller Selbstherrlichkeit geltend. Das vielköpfige «Man» wusste sich nicht zurecht zu finden, es setzte hinter den Namen Lenbach ein grosses Fragezeichen, ein staunendes, ein erwartungsvolles, ein neugieriges — — —

Ihn aber, der dieses Fragen und Staunen hervorrief, citirte damals der Grossherzog nach Weimar als Professor an seine neugegründete Akademie. Es war kein schlechter geheimer Rath, der seinem Fürsten auf der Suche nach ausserordentlichen Künstlern den damals noch ungeprägten Namen «Lenbach» nannte. Weimar! Dieser Klang löst für das deutsche Ohr die Namen Schiller, Goethe, Karl August aus, einen Orgelakkord aus dem unsichtbaren Orchester unserer Klassiker-Symphonie. Er schwächt sich nicht ab, ehe man sich nicht in Weimar niederlässt. Im alltäglichen Weimarer Leben bringt aber das Getrippel und Gezischel der Kleinstadt einen solchen Lärm hervor, dass der feierliche, weiche Klang nicht aufkommt. Lenbach hat es trotz des Verkehres mit seinen Collegen Böcklin, Begas, Gedon, Ramberg dort nicht lange ausgehalten. Die zufällige Begegnung mit dem kunstsinnigen Dichter Graf Schack, eine Aussprache, welche ein Zusammengehen im Kunstgeschmack feststellte, sollte eine neue Wendung in seinem Leben hervorrufen. Schack trug sich mit dem Plane seiner Gallerie, sah die Kopie des jungen Künstlers von dem Rubens'schen Bilde seiner zweiten Frau und beauftragte denselben, für ihn in Italien gemeinsam bewunderte Meisterwerke zu kopiren.

*Franz von Lenbach.* Portrait von Hans von Bülow.

Diese Aufforderung wird öfters als eine rettende That für Lenbach, Schack als sein grossherziger Wohlthäter dargestellt. Dem ist nicht so! Als der gemäldesammelnde Kunstfreund dem in weiteren Kreisen noch unbekannten Maler begegnete, war Diesem schon von einer Reihe feiner Kenner seine Zukunft prophezeit, und Schack fand in dessen Kopien und Originalarbeiten genügendes Material zum eigenen Urtheil vor. Schack diente seiner Gallerie und seinem Kennerruhme mindestens so viel, als er mit seinen Bestellungen Lenbach diente. Lenbach war keineswegs eine von den zaghaften, zuwartenden Naturen, welche ihre Entschlüsse von zufälligen Gelegenheiten und Begegnungen abhängig machen: Er hätte das Land seiner Sehnsucht unter allen Verhältnissen so sicher erreicht, wie er als Jüngling von Schrobenhausen in die alte Pinakothek und als Zwanzigjähriger nach Weimar kam. Diese Thatsache schliesst die Einsicht nicht aus, dass das Zufallsmoment günstig und beglückend war; führte es doch einen jungen Künstler in seiner Vollkraft auf sorgenlose Art nach Rom und Florenz und

bot ihm gerade die Thätigkeit als Bestellung, welche er sich freiwillig nicht anders gewählt haben würde. In Italien vor diesen Bildern zu malen bedeutete ihm Erfüllung und Verheissung! Was der junge Mann vor ihnen empfunden und erkannt hat, ergab ihm den Hauptgenuss und den Goldgewinn dieser Reise. Er kopirte zunächst die himmlische und irdische Liebe von Tizian, diesen Hymnus an die weibliche Schönheit, und dann in der Folge eine bekannte Reihe von Meisterwerken, welchen er durch seine congeniale Wiedergabe ein zweites Leben schuf. Sie bilden die täglich bewunderten Perlen der Schack'schen Gallerie, die künstlerische Anregung, die seit Jahrzehnten von ihnen ausgeht, ist unberechenbar. Manchem Kunstfreunde, dem eine italienische Reise lebenslänglich versagt ist, bieten sie den auserlesenen, ausgiebigen Kunstgenuss einer solchen und manchem jungen Künstler offenbaren sie die Schönheitslehre, welche er nicht im gelobten Lande selbst aufsuchen kann.

Nach dieser thaten- und erfolgreichen italienischen Zeit kehrte Lenbach zu selbständiger Arbeit nach München zurück. Er gab dabei das aktive Studium der alten Meister nicht auf und kopirte damals in der Schleissheimer Gallerie das Gemälde Van Dycks, seine Violoncell spielende Gattin.

Die kaum begonnene Thätigkeit in der Heimath unterbrach eine neue Reise nach Madrid, welche Lenbach in der Gesellschaft des jungen Ernst Liphart im Jahre 1867 wieder im Auftrage des Grafen Schack unternahm, dem das erste Reise-Resultat das Verlangen nach mehr gab. Im Museum des Prado fand der Künstler neue Anregung zum Nachschaffen. Er malte das Reiterbild Karl V. mit tizianischer Grösse, sein Philipp IV. von Velasquez soll ebenso gleichwerthig mit dem Originale sein. Nach einem arbeitsamen Jahre in der spanischen Hauptstadt, in welchem Lenbach's allseitige Interessen neue befruchtende Eindrücke sammelten, kam Schack zu seinen jungen Freunden, bereiste mit ihnen das südliche Spanien, besuchte Tanger von Gibraltar aus, zeigte ihnen Granada und die Alhambra. Von dieser Fahrt brachte Lenbach spanische Landschaften mit, von welchen eine in der Schack'schen Gallerie hängt und mit dem italienischen Hirtenknaben die wenigen gemalten Zeugen der Lenbach'schen Naturanschauung bilden.

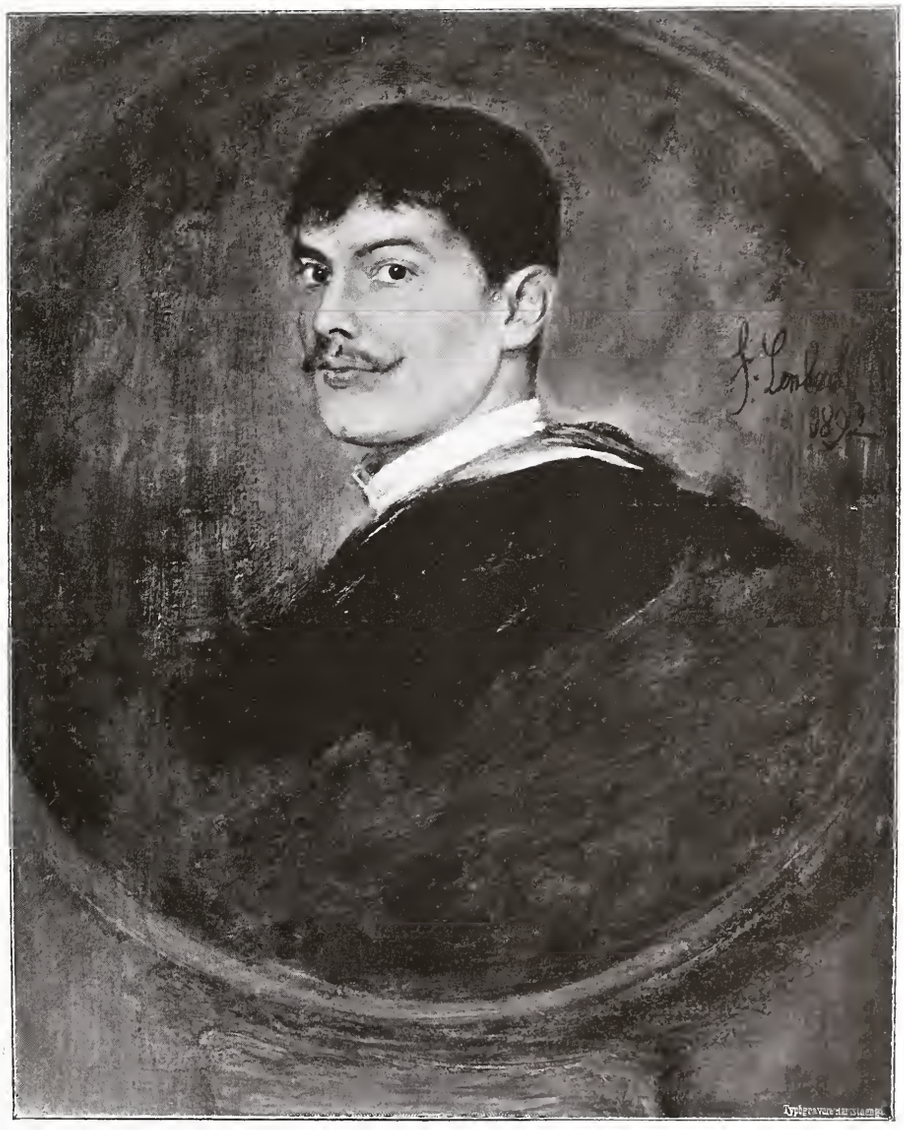
In dem Jahre der spanischen Reise stellte Lenbach eine Reihe von Portraiten in Paris aus und erfuhr die ermuthigende Anerkennung hervorragender Kritiker und Kenner. Die genaue Angabe, wie viele Ausstellungen in den übrigen 27 Jahren folgten, ist ohne Werth und Zweck; sie würden in ihrer grossen Zahl nur die mehr oder weniger schwankenden, gemischten Prämissen zu den Thatsachen geben, dass die Werke Lenbach's allerwärts und immer Aufsehen und Meinungsstürme erregten, von der Minorität der Kunstverständigen früh hervorgehoben und aufgesucht wurden und dass sie auf alle Kreise eine nie abgeschwächte Anziehungskraft ausübten. Die gesammten zu erreichenden äusserlichen Auszeichnungen wurden dem Künstler im Laufe dieser Jahre zu Theil, goldene Medaillen, Titel, der Ehrendoktor, das Adelsdiplom. Das innere Resultat, das schon heute unverrückbar erreicht ist, adelt ihn unsterblich, es nennt ihn den einzigen Klassiker unter den heutigen deutschen Portraitmalern.

Die weiteren äusseren Ereignisse kommen in der Biographie Lenbachs als solche nicht in Betracht. Seine Zeit theilte sich hauptsächlich zwischen Rom, Florenz, Venedig, Berlin, Friedrichsruh, Varzin, Wien und München. Seine Niederlassung in München im Jahre 1870 ist nur als eine endgültige Erklärung seiner Heimathswahl anzusehen. Im Jahre 1887 vermählte er sich mit der Nichte des Grafen Moltke, und das Glück im Hause gab seinem Münchener Aufenthalt zunehmende Stabilität, das heisst in einem relativen Sinne, denn es ist diesem freien Manne, der zu den Wenigen zählt, welche ihre Freiheit zu gebrauchen verstehen, nur eine Stimmungsfrage, rasch über Sonntag nach Venedig zu fahren, um an Naturschönheit und Tizianschönheit seine fleissigen Augen auszuruhen und zu erfrischen.

Das Wann und Wie all seiner Reisen chronologisch aufzuzählen wäre werthlos. Lenbach's Memoiren der jüngsten 25 Jahre kommen, so weit sie der Welt gehören, in den geschaffenen Portraiten zum Ausdruck. Sein künstlerisches Material liegt in den Persönlichkeiten, und so machen persönliche Begegnungen und Beziehungen seine bewegenden Geschicke aus! Daraus ergiebt sich der intime Zusammenhang seines künstlerischen und persönlichen Lebens und das Taktgebot für den Interpreten, nicht weiter in die Lebensdetails einzudringen, als die in diesem Sinne illustrativen Gemälde mit ihrer bald lauten, bald leisen Sprache erzählen. Vor ihnen kommt es auf ein höheres Lesenkönnen an.

Eine einfache Aufzählung der Persönlichkeiten, welche dieser Menschen-Eroberer gemalt hat, bietet ohne den Anspruch unbedingter Vollständigkeit das universelle Bild seiner Lebenseindrücke.

Die Potentaten des Thrones, der Staatskunst, der Politik, der Kirche, des Geistes, der Kunst, der Geburt, des Geldes, die Potentatinen der Schönheit und der Kunst, sie sassen Lenbach zum Bilde. Er malte die Kaiser von Deutschland und Oesterreich, die Könige und Regenten von Baiern, Sachsen, Italien, Rumänien, die Machthaber Bismarck und Moltke, den Reichskanzler Fürst von Hohenlohe, den Heerführer von der Tann, die Minister Gladstone, Minghetti, Frère Orban, Delbrück, den Stiftsprobst Döllinger, den Bischof Strossmeyer, den Heerführer in der Wissenschaft Helmholtz, den herzoglichen Arzt und Wohlthäter Karl in Bayern, den Bismarck-Arzt Schweninger, die Maler Mackart, Schwind, Passini, Neubert, Böcklin, Stuck, die Architekten Semper, Seitz, Seidl, die Musiker Liszt, Richard Wagner, Bülow, Hermann Levi, die Dichter Schack, Hermann Lingg, Paul Heyse, die Humoristen Busch und Oberländer, den Komiker Dreher, die Romanheldin Dönniges — wie wünschenswerth wäre es, ihren bedeutendsten Verehrer, Lassalle, von Lenbach gemalt zu besitzen! — die Künstlerinnen Duse und Barbi, die Schriftstellerin Crawford, er malte eine Schaar schöner Mädchen, glücklicher Mütter, interessanter Frauen, eine indische Prinzessin und eine Schlangenkönigin.



*Franz von Lenbach.* Portrait von Franz Stuck.

Zu einzelnen Nummern dieser vielsagenden Namensliste fügt dieses Heft neue, noch nicht veröffentlichte, für das Schaffen Lenbach's charakteristische Proben hinzu, zuerst eines der letzten Bilder des Kaiser Wilhelm I.; es trägt schon den ermüdeten Blick, den wehmüthigen gefassten Ausdruck einer Greisenstimmung, eine Illustration zu Goethe's Wahrwort:

« Keine Kunst ist's alt zu werden,
Eine Kunst es zu ertragen. »

Ein Gegenstück das Bild von der Tann's! Trotz der weissen Haare noch frische, männliche Kraft in Haltung und Blick. Wie fein und stark zugleich die unterscheidenden Nuancen zwischen seinem Portrait und dem des Kaisers sind! Beide stehen unter der Einwirkung des Alters, die Gestalt des Kaisers ist schon gedrückt und gebückt, der Soldat von der Tann wehrt sich noch. Die dritte Nuance des Altwerdens kommt in dem Gemälde des Fürsten Hohenlohe, des gegenwärtigen Reichskanzlers, zum Ausdruck. Da halten sich gesunde Geisteskräfte trotz der Jahre intakt und concentriren sich in innerer Ruhe. So sieht ein Mann aus, der ohne Neugierde, ohne Ungeduld und ohne Ehrgeiz warten kann, ruhig, objektiv, klar über dem persönlichen Interesse stehend, für sich gesättigt, nur mehr für eine grosse Sache mobil zu machen. So schildert ihn Lenbach und so bestätigt es sein Leben, ein Welt-Mann und ein Welt-Herr!

Was sagt dagegen die Physiognomie Döllingers! in ihrem komplizirtem Gemisch von Intelligenz, Schlauheit, Witz und Bonhomie! ein zufriedener Zurückgezogener, der beim Eintreten und Kämpfen für die eigene Ueberzeugung das Lächeln nicht verlernt und stoische Weisheit gelernt hat!

Hermann Lingg und Paul Heyse, zwei deutsche Dichter, beide von Lenbach in interessanter, treffender, gegensätzlicher Charakteristik verewigt. Beide leben in München in sehr verschiedenen Lebensverhältnissen. Hermann Lingg, der Autor der Völkerwanderung, der Novellist, aber in erster Reihe der tiefempfindende Lyriker, den Deutschland, wie seinen Freund Ludwig Pfau, bei Lebzeiten fast vergisst. Wenn Hermann Lingg nicht literaturgeschichtlich genannt und memorirt würde, die Meisten von gestern und heute frügen, wer er ist. Er zählt zu Jenen, welche hoch geschätzt und wenig gelesen werden. Unbeirrt um diesen oberflächlichen Zug der Zeit lebt er in seinem bescheidenen Hause an der Nymphenburgerstrasse, ein Fünfundsiebziger, trotz aller Enttäuschungen seinem streitbaren Lebensprogramme treu:

Den Dünkel auszurotten,
Die Narren zu verspotten,
Den Heuchlern, wie sie gleissen,
Die Larven abzureissen,
Und Lug und Trug zu hassen!
Dagegen frohen Muthes
Mit allen Kräften Gutes
Und Echtes zu beschützen
Und treu zu unterstützen —
Darin soll für mein Thun
Das Grundgesetz beruh'n,
Dafür will ich mich rühren
Dafür die Feder führen!»

Ihn, diesen Kämpen, suchte Lenbach auf, ihn malte er mit dem Feuer in dem Auge, das nicht mehr flammt, aber glüht und das jugendlich warme Herz verräth, welches mit Gefühlsschmerzen den brutalen Gang der Welt betrachtet. Ihm setzte Lenbach das rechte, echte Denkmal.

Sein Kollege Paul Heyse wohnt in einem reizenden Haus an der Luisenstrasse, die wohl einmal Lenbachstrasse heissen wird. Es steht, ein Dichterheim, in einem Garten, ist breit, bequem, ohne Raumsparsamkeit gebaut. Paul Heyse hat den geistigen und materiellen Erfolg vor Hermann Lingg voraus. Er ist und bleibt ein Poet, wenn ihn auch die Modernsten mit Rücksichtslosigkeit kränken und heruntersetzen. Er hat wie Wenige das Herz der Frauen und Mädchen gewonnen. Ihre nie ungefährliche Begeisterung hat ihm das charakterliche, nicht stimmende Gepräge eines Troubadours, eines Frauenlobs gegeben. Sie haben die Kraft seiner Gefühls-Aufklärungslehre im «Kampf um's Lieben» meist nicht verstanden und nur die Sentimentalität ohne die Gedankentiefe aufgefasst. Lenbach schildert ihn auf seinem Gemälde wie er ist: ein poetischer, gefühlvoller, glücklicher Tasso.

Franz Stuck scheint auf seinem Bilde ein glücklicher Florentiner. Lenbach nahm sich hier die Freiheit zu retouchiren. Der junge Künstler sieht anders aus. Erfolg und wieder Erfolg haben seine Züge heidnischer entwickelt. Ihnen fehlen die Kampfspuren unterdrückter Schmerzen.

In den Gesichtern von Semper und Schwind liegen die Wahrzeichen geistigen und seelischen Schaffens.

Aus Bülow's Kopf spricht die bald angreifende, bald blasirte, rücksichtslose Superiorität seiner impulsiven Art, die immer wieder unvermittelt wie eine Unabhängigkeitserklärung aus seiner Natur hervorsprang. Er hatte das nicht zu unterdrückende Bedürfniss, seinem Publikum, dem ihm unentbehrlichen Material zur Interpretation der grössten musikalischen Schöpfungen, seine temperamentvolle, oft satirische Opposition kund zu thun.

Das Portrait der bekannten Sängerin Alice Barbi, jetzt Baronin Wolff in Petersburg, jener italienischen Künstlerin, welche südliches Temperament mit Vornehmheit in ihrem Wesen wie in ihrer Kunst zu verbinden wusste, giebt ihrer harmonischen Erscheinung vollen Ausdruck.

Ein ähnlicher Zauber geht von dem Portrait Frl. H . . .'s aus, ein anmuthiges, geistiges Leben modellirte dieses Gesicht und leuchtet aus den Augen.

Das Bild der Herzogin Clementine von Coburg, der Mutter des Fürsten von Bulgarien, trägt die Geschichte einer Frau vor, welche grossen Fragen und Entscheidungen gegenüber stand und handeln musste, ein Typus jener aktiven Weiblichkeit, die irrthümlicherweise männlich genannt wird, während sie doch ein Produkt so oft bewährter, echt weiblicher Gefühlsstärke und Thatkraft ist. Die Passivität oder die Schwäche des Weibes zählt zu jenen traditionellen Irrthümern, deren chronisches Fortleben von einem Heer von Thatsachen noch nicht ausgerottet worden ist.

Das Portrait der Erbprinzessin von Meiningen hat etwas mädchenhaft Hoheitsvolles.

Zu den übrigen hier reproduzirten Frauenbildnissen fallen Einem die Namen zu, nicht die Namen aus dem Standesregister, aber die charakteristischen ihrer Art! Die Dame im Hut, welche den Finger an die geschlos-

senen Lippen hält, heisst «das Geheimniss». Wenn man so träumerische Augen unter dem Hut hat und Flechten wie eine schwarze Lorelei, erfährt man mehr wie eines . . . Die lachende Amerikanerin dürfte den «Flirt» vertreten, — Jede hat ihre Sprache. . .

Das Lieblichste unter allem Lieblichen, was diese Illustrationen bieten, spricht wohl aus dem reizenden Kinderköpfchen. So sieht Lenbach's einziges Kind, seine kleine Tochter Marion aus, sonnig und wach, hellblondes Haar, blaue Augen, rosiger Teint, eine malerische Erscheinung, nicht allein nach dem Herzen, auch nach den Augen ihres Vaters. Sie lebt in ihrem herrlichen Elternhause wie eine Märchenprinzessin, die wirklichen haben es selten so gut. Welche Individualität sich in diesem Kinde entwickeln wird? Seine Mutter eine Gräfin Moltke, sein Vater ein Fürst aus dem Volke, die Vererbungstheoretiker können auf diesen werdenden Beweis oder Nichtbeweis gespannt sein. — Die vorstehenden kurzen Kommentare sollen nur dazu dienen, das fast ausnahmslos eminent Treffende der hier reproduzirten Portraite durch quasi Unterstreichung des charakteristischen Lebens und Wesens der Portraitirten hervorzuheben.

*Franz von Lenbach.* Bildniss einer Amerikanerin.

Dieser Bilderbetrachtung fügt das Gedächtniss leicht die bekanntesten Ruhmesbilder Lenbach's bei. Da sich in ihnen die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit mit der Bedeutung der künstlerischen Leistung vereint, waren sie der Nation noch schneller nah gerückt, dem Gedächtniss schneller eingeprägt.

Obenan in der Vorstellung Aller stehen seine Bilder Bismarck's in ihrer staunenswerthen Mannichfaltigkeit, in ihrer grosszügigen Wahrhaftigkeit. Lenbach zeigt ihn uns als den scharfsichtigen Politiker, als den zufriedenen Grundbesitzer, als den strammen Offizier, als den willensstarken Begründer des deutschen Reiches, als den eisernen Reichskanzler, lauter Darstellungen, welche der Vertiefung der Vorstellung Bismarck's dienen. Unübertroffen steht ein Gemälde Bismarck's da. Sein Gesicht ist welk, eingefallen, bei ganz naher Betrachtung merkt man überrascht, dass es das Gesicht eines alten Mannes ist. Sobald man aber zurückgeht, tritt der Blick in sein Herrscherrecht! Dieser Blick! So mag er ausgesehen haben, als Bismarck in der ersten schmerzlichen Stille von Friedrichsruh eines Tages mit dem Soldatenmantel und dem Helm, — alle übrigen Ordensherrlichkeiten bei Seite lassend, — nur das eiserne Kreuz anlegte und Lenbach Modell stand. Da mag ihm die Erinnerung an die grosse Zeit der That die gekränkte Seele bewegt und erhoben und das Angesicht mit dem alten Feuer erleuchtet haben! — Es giebt Apotheosenbilder, auf welchen im feierlichsten Moment die Buchstaben einer Inschrift in

Flammen strahlen. So strahlt auch nur zeitweise in begeisterten Augenblicken die Idee aus den Augen der Ideenkapitalisten unserer Zeit. Und diese Rein- und Flammenschrift des Geistes leuchtet aus diesem gemalten Bismarck-Denkmal. Da ist die materielle Kraft durch die Kraft des Geistes ersetzt. Aus ihm spricht Bismarck's ganz «persönliche» Bedeutung, jene Gewalt des kategorischen Imperativs, auch eine Ausdrucksform des Genies!

Wäre Lenbach nur der Maler Bismarck's gewesen, ihm bliebe ein unvergängliches Verdienst. Er hat diesen Mann, dem sogar seine Feinde nicht mehr die Grösse absprechen, in einem gewissen Sinne der Nation geschenkt, indem er ihn ohne Pose, eindringend menschlich dem Gedächtniss des Volkes einzeichnete und es vor dem Glauben an Colportagebilder schützte. Die Vorstellung Bismarck's, wie sie Lenbach gab, kann sich nicht mehr verflüchtigen. Die Monumente stehen dem Volke zu fern, es gewöhnt sich, an ihnen gleichgültig wie an Litfasssäulen vorbeizugehen. Aber das Bild an der Wand des einfachen Wohnzimmers, das gewinnt Leben und bleibt auf dem Weg von Kind zu Kindeskind lebendig.

Wie schildert Lenbach den Schlachtenlenker Moltke; in den scharfen Zügen nichts Hartes und nichts Demonstratives, das stille, tiefe Gedankenleben, der ernste, fromme Frieden spricht aus ihnen. Selbst das Bild ohne Perrucke, im ersten Moment so fremdartig wirkend, mindert den Eindruck dieses geistigen Facits nicht. Es ist immer derselbe Mann, der seine grossen Thaten aus seinem Selbstbewusstsein hinausstellt, die Ehre Gott überliess und sich den Frieden behielt. Welch ein Gegensatz der Abgeschlossenheit zu Bismarck, dessen Gesichtsausdruck immer Thatkraft ausstrahlt!

Die Kaiserbilder Wilhelm I. stehen im Vergleich zu allen vorhandenen Portraiten deutscher Potentaten einzig da. Der Künstler verzichtet auf jedes Ornament, welches die Macht, die Höhe der Stellung kennzeichnen würde, kein Spiel mit Krone, Scepter und Schwert. Die Milde dieses Pflichtenmenschen auf dem Throne, die fast demüthige Subordination unter sein hohes Amt, kein «Ich bin es», sondern ein «Gott hat es befohlen» spricht die Persönlichkeit aus. Als der Künstler den Kaiser in seinen letzten Lebensmonaten, in welchen das Alter Herr über die stramme körperliche Disziplin geworden war, malte, wird er auch dieser Wahrheit gerecht und lässt die Frommheit als letzten Rest der Geistesenergie hervortreten.

Den Kronprinzen Friedrich hat er dagegen als den frischen Helden des Jahres 1870, des grossen Krieges und des grossen Sieges, im Kürass und im weissen Koller, den Marschallstab in der Hand, dargestellt, als den Fritz, in welchem die Heere ihren obersten Soldaten sahen, der mit ihnen sein Leben wagte, mit ihnen fühlte und plauderte wie ein Kamerad, der die Herzlichkeit nie der Hoheit opferte. Dieses Gemälde, welches den Kronprinzen auf dem Höhepunkt seiner Kraft und seines Glückes zeigt, ruft unwillkührlich stärker als Worte die Geschichte seines Martyriums zurück. Man sagt sich, welch' einen Leidensweg dieser blühende Mann zurücklegen musste, bis ihn die mörderische Krankheit stückweise getödtet hatte.

Nur diese zwei Gemälde seien aus den Kaiserdarstellungen Lenbach's besprochen.

Jede neue Betrachtung weist neue Nuancen seiner Charakterisirungskunst auf. Die vorstehenden Beispiele sollen die Fähigkeit seiner historischen Schilderung von historischen Persönlichkeiten betonen. So steht aber jede einzelne seiner Gestalten lebendig als ein deutlicher markanter Selbstbericht da und giebt in ihrer Einzelgeschichte einen Beitrag zur Culturgeschichte ihrer Zeit. So waren die Kaiser, die Könige, die Staatsmänner, die Heerführer, die Dichter, die Künstler, die Frauen!

Ein grosser, die Individualitäten erfassender und durchschauender Geschichtsschreiber bedarf nicht nur eines durchdringenden Blicks, er bedarf ebenso unbedingt der Phantasie. Der Blick muss sein Wegweiser sein, er zeigt ihm die Spuren, die Eindrücke, welche die Bewegungen, die Stürme, die Kriege hinterlassen haben; die Phantasie hilft ihm die tieferen Gründe entdecken und an das Licht bringen. Lenbach ist ein solcher Geschichtsschreiber. Merkwürdiger Weise giebt es eine Reihe von Kritikern, welche in dem künstlerischen Schaffen Lenbach's einen Mangel an schöpferischer Phantasie beklagen. Sie sehen in der Thatsache, dass er sich nicht dauernd auch auf anderen malerischen Gebieten versuchte und bewährte, den Beweis für ihre Behauptung. Aber der Beweis stimmt nicht, er wird bei einem tieferen Eingehen widerlegt. Lenbach hat Phantasie, nur fliegt sie nicht nach farbigen Träumen und mystischen Visionen, sie geht auf anderen Wegen nach anderen Zielen. Sie macht ihn zum Menschenforscher, zum schöpferischen Gestalter der Persönlichkeit aus den Gesichtszügen, zum dichterischen Seher. Sie ist das Senkblei, mit welchem er die Tiefen des Seelen-

gebietes ermisst. Sie war es, welche dem Jungen aus dem Volke die Schönheit der alten Bilder enthüllte, sie war es, welche ihn befähigte, in den Lehr- und Wanderjahren das Menschliche auf seine Weise so zu sehen und zu packen, dass sich ihm im Suchen und Ahnen die Psyche erschloss, dass er in der Lebenspraxis mehr Psychologie im Blick eroberte, als mancher deutsche Professor sein Leben lang aus der ganzen Fachliteratur herausliest. Sie gibt ihm die blitzartigen Offenbarungen, sie hilft ihm die geistigen Werthe eines Menschen heben und in der Erscheinung ausprägen. Sie übermittelt ihm das Material, woraus er das Gold seiner Kunst schlägt. Er nimmt die Schlacken mit auf, da er weiss, dass sie zu der wahren Mischung gehören, zu der wirklichen Consistenz.

*Franz von Lenbach.* Paul Heyse.

Der Verstand dringt nie tiefer, als die Phantasie, diese Taucherkraft von Gottes Gnaden, ihre goldenen Netze warf. Das Mehr, was ihr allein zu verdanken ist, ergiebt sich aus dem Vergleich zwischen Lenbach und Menzel. Wo Menzel's unbestrittene Kunst aufhört, hat Lenbach noch das Interessanteste zu geben. Menzel behält in seinen Schöpfungen immer den scharfen Blick einer Censur, deren Objektivität den subjektiven Gehalt der Ereignisse oder der Persönlichkeiten doch nicht ganz aufgenommen, die eine todte Stelle hat, welche an Vergangenheit erinnert und die durch eine Stimmungsmattigkeit jenes Fluidums entbehrt, welches Dargestelltes gegenwärtig scheinen lässt. Ob Menzel vergangene oder gestrige Geschichten oder Menschen zeichnet und malt, — er nimmt mit seltenen Ausnahmen stets die Distance des Katheder-Historikers ein, der das Dramatische, das Spontane und mit ihm das Undefinirbare aufgiebt, um wahr zu bleiben. Als ob die Wirklichkeit nicht dramatisch wäre! Menzel prüft mit seinem preussischen Geist die Erscheinungen auf das nüchterne Reale, wie ein Untersuchungsrichter höchster Intelligenz, aber — ein Untersuchungsrichter. Lenbach steht dem Menschen bei aller Beobachtung anders gegenüber. Er versenkt sich mit seinem eigenen Wesen in diePersönlichkeit, er begnügt sich nicht mit der sichtbaren Erscheinung der Individualität, er sucht die platonische Idee, die Flamme, von welcher ihre Lebensstimmung ausgeht, und indem er kraft seiner Phantasie gewissermassen das Ganze hebt und sieht, schafft er sein Bild! Er hat die geistvolle Phantasie jener genialen Forscher, welche durch Intuition errathen und zwar vermöge der feinsten seelischen Qualitäten, für welche noch keine Namen gefunden sind. Vielleicht kommt der Tag, an dem sich das Durchfühlen der Anderen in einer wissenschaftlichen Formel feststellen und an dem sich auch allmählich die Fähigkeit auf dazu veranlagte Menschen durch Lehre und Beispiel übertragen lässt. Mit einer zunehmenden Differenzirungsfähigkeit

der Menschen untereinander wäre ein neuer und vielversprechender Nebenweg zu einer individuelleren Beurtheilung und Gerechtigkeit durch die Gesellschaft und in allmählicher Einwirkung auch durch das Gesetz zu finden.

Vermöge seines genialen Durchfühlungsvermögens ist Lenbach der grosse Menschenschilderer, ein Kulturhistoriker unserer Zeit, freilich malt er nur die Culturgeschichte der oberen Zehntausend.

Ob ihm ein demokratisches Gemüth den Vorwurf macht, dass er, ein Kind des Volkes, nie einen Mann aus dem Volke gemalt hat? Dieser Vorwurf hätte für Lenbach keinen Stachel. Er würde wohl antworten, bei dem gegenwärtigen Streben nach naturalistischer Wiedergabe des vierten Standes drohe keine Gefahr, dass diese Typen, ohne verewigt zu sein, verschwänden; zudem reize ihn das gröbere Typische, das sich noch stark in den Grundformen der Gattung bewegt, weniger. Eine andere Hypothese: vielleicht denkt er sich, er habe im nobelsten Sinne demokratisch gewirkt, indem er ohne Gesinnungs-Konzessionen und ohne Meinungs-Opfer wie auf einer bequemen Freitreppe auf seine Höhe schritt und dann die Höhenbesitzer als einfache Menschen malte. Jedenfalls lobt er das deutsche Volk durch seine künstlerischen Grossthaten weit über das Vaterland hinaus. Denn seine Bilder haben eine internationale Bedeutung. Es wird kommen, dass auch in jeder ausländischen Gallerie ein Lenbach vertreten ist. Die Geschichte mit ihrer etwas phlegmatischen Gerechtigkeit wird die verschiedensten Lenbach's allmählich in jene Tribunen hängen, wo sie zu ihren künstlerischen Vätern versammelt werden, zu jenen, welche in ihren Werken auferstehen und leben bleiben aus eigener Kraft!

Als im Herbst 1887 Theodor Graf aus Wien die von Beduinen in Kairo erstandenen, mit Männer-, Frauen- und Kinderköpfen bemalten Holztafeln ausstellte, war die Ueberraschung der Kulturwelt allgemein und gross. Georg Ebers bezeichnete als die äusserste Zeitgrenze, aus welcher diese Malereien kommen könnten, das Jahr 395! Was auch über die ägyptische Welt von damals mit vielem Wissen und schwärmerischer Phantasie in so und so viel Romanen längst zusammengetragen und erzählt worden war, es verblasste angesichts dieser Holztafel-Bilder zu lebloser Dekorationsmalerei. Aus diesen Gesichtern sprach ein individuelles, verwandtes Leben, geistiges Wachsein, gemüthliche Wärme, diese Heiden zogen die Kinder der Telephonzeit an und verbanden sich mit ihnen. Sie sagten mit ihren sprechenden Augen: wenn wir auch nicht so viel gelernt, gearbeitet und begriffen haben, die Hauptsache verstanden wir schon vor fünfzehnhundert Jahren, die Kunst zu leben. Wir haben geliebt wie ihr und darum an Sehnsucht gelitten, denn Ihr seht, auch wir versuchten die Züge Derer festzuhalten, die uns unter der Erdensonne theuer, die für uns schön und gut waren und uns genommen wurden.

Diese Holztafeln, welche der unerschöpfliche Romandichter Zufall in verwehten Höhlen in der Wüste versteckt hatte, sie geben Bände unverfälschter Geschichte.

Wenn durch elementare Ereignisse alle kulturgeschichtlichen Berichte unserer Zeit verschwinden würden und nur die Lenbach'schen Portraite übrig blieben, auch sie würden einen vollgültigen Ausweis über den Stand der deutschen Geisteskultur in den höchsten deutschen Kreisen während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bieten. Sie würden einen Band Kulturgeschichte bilden, welcher die documents humains einer interessanten Zeit in interessanter Sprache vorträgt; er würde besser als alle historischen Romane, welche in ihrem Staffagenaufbau und Stilstreben an die historischen Kolossalbilder erinnern, den Nachgeborenen erzählen, wie verschärft und in wie viel Spielarten das Geistesleben der massgebenden Männer zum Ausdruck kam, wie der Krieg der Schlachten, der Krieg der Politik, der Krieg der Staatskunst, wie ihr Charakter ihre Züge modellirte. Sie würden kaum unterscheiden, wer den Beruf zum Herrschen, zum Beten, zum Dichten, zum Kämpfen gehabt hat. Denn Kaiser Wilhelm trägt den Ausdruck eines frommen Betenden, Leo XIII. den eines zielbewussten Diplomaten, Moltke sieht sinnend aus, Lingg wie ein Kämpfer. Wie sie doch dieser Menschenkenner charakterisirt! Er schildert echt grosskünstlerisch das ausgeprägte Wie ihrer Menschenart, nicht ihren äusseren Beruf in seiner Schablonen-Ausgabe, sondern das tiefere Wesen, das in dem Wie ihres Thuns lag. Kaiser Wilhelm war fromm, Leo XIII. ein kirchlicher Staatsmann, Moltke's Streitbarkeit lag in seiner Gedankenwelt, in seinem strategischen Genie und Lingg war immer ein Kämpfer mit der Feder in der Hand.

Die Frauenköpfe würden in dem hier angenommenen Falle den Findern der gemalten Kulturreste von Lenbach schwerere Räthsel aufgeben. Sie würden anziehen, interessiren, fasciniren, die prüfenden Augen nicht los lassen, aber — wenige würden dem betrachtenden Blicke eine klare Beichte sagen. Man würde sie im Allgemeinen

poetisch, lustig, seelenvoll, räthselvoll finden und den allgemeinen Schluss ziehen, das Leben wäre sanft mit ihnen umgegangen. Die im 19. Jahrhundert gemalten Frauen scheinen von den Heidnischen des vierten Jahrhunderts längst nicht so verschieden, wie die Männer. Die Züge der Männer sind in diesem Zwischenraum grösseren Wandlungen unterworfen gewesen. Zu ihrer vorrechtlichen Lebensfreiheit traten die steigenden Ansprüche an ihre Lebensbethätigung, und die bewegte und bewegende Ausgabe der Kraft modellirte die Gesichter. Die Züge der Frauen sind durch den natürlichen — oder unnatürlichen Gang ihrer Entwicklung verdeckter geblieben.

Die Behauptung, Lenbach male Männer besser als Frauen, ist schon einer jener Gemeinplätze geworden, welche einmal in Kurs gesetzt, die Rundreise machen und sich nicht mehr einfangen lassen; er ist aus einem Trugschluss entstanden.

Wenn Frauenbildnisse von ihm mit unterlaufen, die Nichts sagten, so war es das Charakteristikum der Vorbilder, dass sie stumm, seelisch stumm waren. Die Gesichtsform allein thut es nicht, ein Menschenseher will mehr! Er will Inhalt, er will die Seele erhaschen und fest halten. Nur diese Ausbeute belebt sein künstlerisches Vermögen und darin liegt es, dass die Männerköpfe Lenbach's durchschnittlich mehr Bedeutung bieten, als die Frauenköpfe.

Thatsächlich kann er keine Puppengesichter malen, weil er es verschmäht, ihnen die verlogene Retouche zu geben, welche das noch unbelebte junge Mädchen gewöhnlich von den freundlicheren Malern aufgetragen bekommt. Er aber verzichtet auf diese billige Schminke und zieht es vor, die Puppe zu geben. Das soll nicht die Voraussetzung erlauben, als ob die Mehrzahl der Frauen im Puppenzustand verharrten, als ob sie geistesarmer, uninteressanter wären als ihre Väter und Brüder, ihre Freunde und Verehrer, ihre Herren und ihre Opfer.

Den Gesichtern der «höchsten» Töchter, welche bei Lenbach gemalt werden können, hat durchschnittlich der Gedanke noch Nichts eingeschrieben, die Sorge, seine natürliche Mutter, ist noch nicht eingekehrt, der Sirocco der Leidenschaft hat noch keine Zeichen eingegraben, sie sind «leere Blätter» von dem holden West vielfragender, mehrträumender, sehnsüchtiger Stimmungen leise bewegt. Vorfrühlingswehen in der Luft — Nichts blüht . . .

Die glücklichen Mütter, wie sie Lenbach häufig mit ihrem Kinde im Arme malt, sie sehen, selbst wenn sie nicht bildschön sind, selten anders aus als die glücklichen Madonnen. Die Mütter waren ja auch die Ur-Modelle, an welchen die Maler ihre Madonnen rein menschlich auffassen lernten. Das unwandelbare ewig neue Gefühl der Mutterfreude trägt auch bei den Lenbach'schen Mutterbildern den madonnenglücklichen Strahl in's Auge, man entbehrt an ihnen die individuellere Charakteristik nicht.

Wo aber ein so dominirendes Gefühl wie das Mutterglück fehlt, da tritt in der Lebenspraxis nur zu oft ein stereotyper Ausdruck im Frauengesicht auf, einer, welcher in allem Wetterwechsel der Stimmungen, sobald das Lächeln der Liebenswürdigkeit aussetzt, leicht leer und kalt erscheint und doch nicht zu Rückschlüssen verleiten darf. Denn das Geistes- und Gemüthsleben der Frau ist das complicirte Ergebniss der Ausnahmsgesetze, unter welchen es sich entwickelt. Ihr selbständiges Geistesleben darf nicht officiell erscheinen, unter dem hermetischen Verschluss der schablonenhaften conventionellen Zwangsjacke verzwergt und verkrüppelt es nur zu oft, und nur selten hat es die Lebensenergie, bis zur lebendigen Aeusserung, bis zu dem Einflusse auf die Züge vorzudringen! Das individuelle Gemüthsleben einer Frau bleibt oft lebenslänglich wie unter einem undurchdringlichen Haremsschleier versteckt. Wann darf sich die wohlerzogene Frau laut begeistern? Fast jede Temperamentsäusserung ist shocking. Bei ihrer Verlobung, bei ihren Familienereignissen darf ihr Temperament Ausflüge machen. Für das übrige Menschenleben ist ihr nur ein leises Ach und Weh erlaubt, die heimliche Thräne und die heimliche That, ein Mehr gilt als überspannt. Im Concertsaal wie in der Gemäldegallerie darf sie nicht viel sagen; keine Bewegung darf den Lichtstrahl der Wärme in ihr Auge, keine Begeisterung einen lauteren Ton in ihre Stimme tragen, nur der Zorn, der häusliche, der eheliche Zorn, er fährt öfters verheerend über ihr Gesicht. — Sehr häufig überrascht auf den Damen-Photographien ein boshafter Zug um den Mund, man frägt, woher? — er wusste sich im Salon geschickt und consequent hinter dem toilettativen Lächeln zu verbergen, aber er hat sich in das Altentheil der nahenden Fältchen gesetzt und besteht als ausdauernder Denunziant auf seinem Schein. Der rücksichtslose Apparat photographirt ihn mit! — Die aber, welche nicht so sind wie Diese, welche ein befreites, seelisches Leben immer fühlbar und sichtbar im täglichen Gebrauche haben und deren Züge die einheitlichen Fürsprecher ihres Wesens sind, sie werden von Lenbach «ebenbürtig» gemalt. Er

illustrirt die Schönheitserklärung Plato's: «Schön ist das Durchschimmern der Seele durch das Aeussere!»

Piquante Ausnahmegestalten und jene modernsten Frauen, welche alle Bildungs- und Aufklärungselemente unseres babylonischen fin de siècle einsaugen, sich mit dem angesammelten Brennstoff, wenn sie keine selbstlose wohlthätige Verwerthung für ihn finden, oft selbst zerstören, bald ihrem Herzen, bald ihren Nerven zum Opfer fallen, Scylla und Charybdis in der eigenen Natur, sie schildert Lenbach mit dem ganzen sphinxenhaften Spiel ihres Wesens. Man sagte von Rubens, er male mit Blut. In diesem Sinne malt der Künstler diese Modernen mit Nerven.

Alle Frauenbildnisse Lenbach's charakterisiren wollen, wäre ein fruchtloses Beginnen. So wenig es sich mit Worten erklären lässt, was man «mit Nerven malen» heisst, so wenig lässt sich das Eigenartige des Zaubers beschreiben, der aus einer grossen Zahl seiner Portraite heraussteigt. Dasselbe gilt von der Technik seiner Ausdrucksmittel. Aufrichtige Collegen, welche nach gleichem Können streben, stehen verblüfft vor ihrer Meisterschaft. Sie bewundern sein geniales Zeichnen, staunen, was er mit wenigen Strichen geben, was er in die Augen legen kann, mit welchem Minimum von Mitteln er einen energischen Vortrag, eine kräftige Modellirung, eine Belebung des Auges, eine Vergeistigung der Physiognomie erreicht. Mit dem denkbarsten Realismus giebt er rothberänderte, kleine, seichte Augen, denen man keinen Lichtstrahl mehr zutraut. Er lässt ihre körperliche Erscheinung, wie sie ist, und stellt doch den Ausdruck her, den sie dem Gesichte verleihen. Auf manchen Gemälden scheint der Blick dem Betrachter wie mit einem Crescendo der Anziehungskraft zu folgen. Im Glaspalast in München hörte ich einen angesehenen ausländischen Portraitmaler, der selbst lehrt, vor dem Gemalde des Freiherrn von Tucher von Lenbach stohnend sagen: «Wie man das macht . . . wie man «das macht . . . aus der ganzen Ausstellung möchte «ich nur dieses Auge als den Inbegriff vollendeter «Meisterschaft mitnehmen . . .»

Lenbach steigert manchmal seine Darstellungsweise, speciell die des Auges, bis zur raffinirten Virtuosität; gewissermassen wie ein Paganini, welcher auf der G-Saite ganze Stücke spielte, bietet er durch einen in einem Punkte concentrirten Effekt in der Augen-Wiedergabe einen ganzen, lebensvollen Menschen.

Ja, wie er das macht! Ob er mit Oelfarbe, Kohle, Bleistift oder Pastellstift arbeitet, er schafft ein Leben, was sich der Wortbeschreibung entzieht. Wenn man seine in der ganzen Welt zerstreuten Gemälde zur Betrachtung ihrer malerischen Technik nebeneinanderstellen und auf ihre Wandlungen und Fortschritte hin prüfen könnte, sie würden klar erweisen, wie ernst dieser Künstler strebt, wie viel er von Jugend auf gekonnt, wie viel er gesucht, wie viel er Jahr für Jahr gelernt hat.

Unter dieser zahlreichen interessanten Bildermenge würden einige durch den Zauber eines Helldunkels auffallen und den Namen Rembrandt's wachrufen, andere würden an die hingeworfene breite Deutlichkeit eines Franz Hals, wieder andere an den farbensatten Ton eines Rubens und viele an die charakteristische, aber harmonische Darstellung seines Vorbildes Tizian erinnern.

Beim Nähertreten findet man in all diesen wechselnden Erscheinungsarten immer wieder Lenbach selbst, welcher eine Art Quintessenz aus der Technik der alten Meister zurückeroberte und sie ohne Nachahmung in seine eigenen künstlerischen Bestrebungen und Erkenntnisse, in eine neue Erscheinungsform, in die originale Lenbach-Art auflöste. Dieses Recept liegt offen vor aller Welt da; wenn es zu «machen» wäre, hätten es schon Einige repetirt.

Die technischen Probestationen, Experimente und Unfälle in der Lenbach'schen Technik zu notiren, liegt nicht in der Absicht dieses Essays. Das mag Jenen überlassen werden, welche in der Kunstbesprechung eine registrirende Censur-Aufgabe sehen und für Die man, wie Rembrandt meinte, «zum Beriechen» malen müsste. Die weitaus wichtigere und höhere Aufgabe der Kunstbesprechung besteht in dem vermittelnden, Gefühl und Verständniss erweckenden Hinweis auf das Grosse, in der frischen, begründenden Schätzung des gegebenen Besitzes, in der daraus hervorgehenden Anregung, das glücklicherweise Vorhandene wohlwollend und dankbar anzuerkennen und zu geniessen. Die Einsicht lehrt, dass die extreme Nüchternheit und Gleichgiltigkeit, mit dem Salonnamen «Sachlichkeit» genannt, und die dazu kommende, sie noch unterstützende extreme Verurtheilungssucht coram publico zwischen den unheilvollen Kunstparteien die inneren Feinde der Kunst sind. Die Kunstbesprechung soll in der Ueberzeugung, dass diese Feinde nur durch neu geworbene Begeisterung zu bekämpfen sind, das Grosse, Begeisterungswürdige warm und laut hervorheben. So hilft sie indirekt die Verständnisslosigkeit eindämmen, welche unter Kritik die Betonung der unter-

geordneten Schwächen und die krittelnde Verkleinerung der Grösse versteht. Zu der Abart dieser Kritik, welcher sich das Publikum am leichtesten anpasst, bedarf es keiner unmittelbaren Empfindung und keines eingehenden Verständnisses dem Kunstwerk gegenüber, nur jener guten bösen Brille, deren Träger die Flecken in der Sonne sehen. Gerade Lenbach gegenüber wird dieses Instrument eifrig benützt, bald vom tadellustigen Publikum, bald von missgünstigen Collegen. Da werden alle seine Unterlassungssünden festgestellt, dass er die Details vernachlässige, dass er keine Hände, keine Kleider malen könne, dass seine Farbe braune Sauce sei u. s. w. und immer wieder von vorne an. Seine Unterlassungssünden aber zählen zu den Kronzeugen seines Genies, denn sie beweisen, was seine Grösse entbehren konnte!

*Franz von Lenbach.* Clementine, Herzogin von Coburg.

Ein ansehnlicher Theil unserer vielbeschäftigten Portraitisten malt unter dem Kleid-Leitmotiv: «Kleider machen nicht allein Leute, sondern auch Maler!» Sie zählen zu Denen, welche auf Kosten eines künstlerischen Deficits gute Einnahmen haben und von denen Ludwig Pfau so treffend sagt: «Ihre Kunst trägt dem Maler dennoch nicht so viel ein als sie den Künstler kostet. Sie stünden oft bettelarm vor ihren Bestellern, wenn sie nicht durch die Uniform, durch die Toilette, durch den Hintergrund und durch die Pose den Kopf oben behalten konnten.» Wenn sie mit der Beschränkung der Mittel eines Lenbach's auskommen sollten, müssten sie ihren Bankerott erklären. Er aber verzichtet auf alle Helfershelfer, sogar in vielen Fällen auf einen, der oft die vornehmste seelische Sprache spricht, auf die Hand, aber nur dann, wenn er sie nicht zur Unterstreichung oder Verstärkung des charakteristischen Ausdrucks bedarf. Auf einigen Bildern Kaiser Wilhelm's wird die Sprache der frommen Ergebung durch die gefalteten Hände noch lauter, die Charakteristik von Gladstone's Energie, Minghetti's Lebhaftigkeit, den asketischen Spiritualismus und die Feinheit des Papstes Leo, den melancholischen Zug des Fürsten von Bulgarien steigerte er durch die Anbringung ausdrucksvoller Hände. Die etwas schablonirte «Handfertigkeit» Van Dyck's, die nicht in seinem Streben liegt, hätte er nie so allgemein benützt. Seine Natur schafft in grossen Zügen, unterscheidet scharf das Nebensächliche vom Hauptsächlichen; bei der strengen Erziehung seiner Begabung, das Hauptsächliche in gedrängter Sprache darzustellen, hat er die Geduld, den Details nachzugehen, längst verloren. Mit diesem Ersparen des Unbedeutenden hängt auch die oft und immer wieder bekrittelte Thatsache

zusammen, dass Lenbach die Photographie zu Hülfe zieht. Das Raisonnement erzählt, er male nach lebensgrossen Photographien, lasse sich vom mechanischen Apparat bedienen, benütze nur die einmal von diesem gegebene Form. Er aber benützt die lebensgrosse Photographie nur als ein ihm bequemes Werkzeug, welches ihm die zeitraubende Mühe langer Sitzungen zum Kontroliren und Korrigiren der ersten Zeichnung erspart. Es ist das ein Verfahren, welches vielen Künstlern gefährlich, sogar lebensgefährlich für ihre Arbeiten werden könnte, indem sie, die Sklaven dieses mangelhaften, leblosen Vorbildes, in ihm ein Gesetz sehen und befolgen würden.

Bei Lenbach liegen die Verhältnisse der Kräfte untereinander ganz anders. Er lässt der Photographie, was der Photographie ist, bindet sich keineswegs an ihre gemeine Deutlichkeit, sondern er steht über ihr mit der ganzen Souverainität seines freien Schaffens. Er ruft alsbald mit der schöpferischen Hülfe seines eminenten Gedächtnisses das geistige Bild hervor, wie er es sieht. Dass ihm diese geistigen Uebertragungen so gelingen, dass durch sein künstlerisches Werde aus der grauen Raupe einer unretouchirten Photographie solche Lebensbilder entstehen, giebt dem Gedächtnisse Lenbach's ein unsterbliches Zeugniss. In ihm beruht ein bedeutender Bruchtheil seiner Grösse. Manche Künstler besitzen denselben Blick für das intimste Leben des menschlichen Gesichtes in all' seinen Bewegungen und Nuancen, und es fehlt ihnen das Gedächtniss, so Feines, Flüchtiges, fast Transscendentes vor der Staffelei festzuhalten. Andere haben das Gedächtniss, aber — sie sehen nur das Gröbere, was Alle sehen.

Lenbach behält nicht einmal sein Modell vor Augen. Er setzt dasselbe häufig hinter sich, eine von Pausen unterbrochene Unterhaltung mit ihm, ein kurzer Verkehr zur Aufnahme des Gesammteindrucks der Persönlichkeit genügt, um die Skizzen zu entwerfen, die ihm als Notizen dienen, an denen das ganze in die Vorstellung aufgenommene Gebilde wieder aufersteht.

Diese Art zu portraitiren giebt dem künstlerischen Gedächtniss die denkbar höchste Aufgabe. Denn schon, wenn der Maler sein Modell während der Arbeit beständig vor Augen hat, ist er auf sein Gedächtniss angewiesen. Denn der Ausdruck des ruhig Sitzenden wechselt durch Stimmung und Müdigkeit, und Jeder weiss, dass der Kopfhalter des Photographen wohl den Kopf äusserlich dirigiren, aber nie den Ausdruck festhalten kann. Das Festhalten des charakteristischen Ausdrucks bringt der Maler nur vermöge des Gedächtnisses fertig. Hat dasselbe nicht die einfangende und festhaltende Kraft eines Lenbach, so entsteht der oft beobachtete Missstand, dass erste animirte Sitzungen eine überraschend gute Skizze geben, deren Unmittelbarkeit langsam wieder verschwindet.

Lenbach's Spezial-Gedächtniss für das Physiognomische erstarkte an seiner Concentration auf das eine Gebiet. Sie hat ihn dazu erzogen, in dem Kopfe eines Menschen den Brenn- und Kennpunkt des Charakters zu sehen, und ihr verdankt er das Unbedingte, das bei allem Reichthum Geschlossene seiner Eigenart.

Was Reynolds über Tizian sagt, das hätte er wörtlich über Lenbach urtheilen können: «Wir müssen uns an Tizian halten, um in Bezug auf Farbe, Licht und Schatten im höchsten Grade Vorzügliches zu finden. Er war zugleich der erste und grösste Meister in dieser Kunst. Durch ein paar Striche wusste er das allgemeine Bild und den Charakter auszudrücken und brachte dadurch allein eine getreuere Darstellung hervor, als sein Meister Giovanni Bellini oder irgend einer seiner Vorgänger, welche jedes Haar ausgefeilt haben. Seine grosse Sorgfalt war darauf gerichtet, die vorhandenen Farbentöne wiederzugeben, die Licht- und Schattenseiten auseinanderzuhalten und durch Kontrastwirkung den Eindruck jener Körperlichkeit hervorzubringen, welche von natürlichen Gegenständen untrennbar ist. Wenn dies Beachtung findet, dann übt das Werk am rechten Platze eine volle Wirkung aus, sollte es auch sonst kein Verdienst besitzen. Wenn Eines hiervon jedoch fehlt, wird das Bild trotz genauester Ausführung der Einzelheiten ein unechtes und sogar unfertiges Aussehen haben, in welcher Entfernung und bei welchem Licht es auch immer gezeigt werden mag!»

Unter diesem von der Naturanschauung und von der Technik gebotenem Gesetz triumphirt Lenbach's Kunst. Ob er seinen Gegenstand in wenig Strichen hinstellt oder ihn ausarbeitet, in der harmonischen kraftvollen Einheit liegt ihre Sieghaftigkeit.

Diese Auseinandersetzungen über die Lenbach'sche Malweise geben gleichzeitig die Umrisse zu der Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung. Von den grossen Vorbildern der alten Meister ausgehend, hielt er sie, ihr Beispiel und ihre Lehre, treu vor Augen. An dem Ergründen und Erlernen ihrer Art entwickelte sich seine eigene. Sie erstarkte in dem nie verlorenen Zusammen-

hang mit ihnen, wie mit der Natur und dem Leben. Lenbach war nie einer von diesen drei Verbindungen einseitig ergeben. Sein lebendiges Interesse an der Ganzheit des Daseins hat einen nicht zu unterschätzenden Antheil an seinem künstlerischen Werden. Es war das bewegende Element, was ihn trieb, mehr als die ästhetische Erscheinung, mehr als die Sinnenwelt zu sehen. Es führte ihn auf das Unsichtbare, das Fühlbare, das Erkennbare! Lenbach's Werdeprozess bestätigt die Lehre von dem schöpferischen Motor eines wahrhaftigen, wachen Gefühls- und Geisteslebens. In solcher Wärmesphäre keimt der Sinn für das Grosse, welcher, einmal geweckt, immer wieder in die Nähe desselben treibt. Beglückt in der Beziehung zu ihm, steigert sich die Neigung, erwacht das Verständniss — und verstehen heisst ähnlich oder gleichartig empfinden lernen. Die Wahrheit dieser komplicirten Wechselwirkung, welche ganz organisch entsteht, erprobte sich an Lenbach zuerst in seinem Nah- und Nähertreten zu den alten Meistern und sie trug den springenden Punkt in sein künstlerisches Thun. Ohne sein dort erstandenes Aufnahmevermögen, das sich an jedem neuen Fall belehrte und bereicherte, hätte er sich nie diesen eindringenden Blick in die Menschennatur, das Entdecken des Hervorstechenden der verschiedensten, entgegengesetztesten, der genialsten Individualitäten erworben. Ohne diese kongeniale innere Entwicklung wäre seine künstlerische Entwicklung bei aller angeborenen zeichnerischen und malerischen Begabung eine weit begrenztere geblieben. Er wäre voraussichtlich ein sehr guter Imitator der Alten geworden, aber er hätte, ein Abhängiger, zu ihren Füssen gesessen. Er aber übernahm ihre vornehme Kunstübung, wie ein Dichter fein geschliffene Worte aus dem Sprachschatz übernimmt und zum Vollausdruck seiner schöpferischen Absicht zu neuen Gebilden anwendet. Er malte mit ihr in seinem eigenen Stil seine Unabhängigkeitserklärung. So steht er jetzt vermöge Seiner Hoheit des Geistes neben ihnen, ein ebenbürtiger College!

*Franz von Lenbach.* Ignaz von Döllinger.

Lenbach hat stets mit allem Streben nach Lebenswahrheit und mit aller Schätzung derselben unablässig das Kunststudium verbunden. Er besitzt die Einsicht, dass das Kunstwahre ein anderes sei als das Naturwahre, und dass sich in dieser Wahrheit die Widersinnigkeit des Kampfes, ob der Realismus oder der Idealismus in der Kunst wegführend sein sollen, erweist. Ohne Idealismus im Sinne der Anschauung der Idee in der Erscheinung giebt es keine höhere Kunst, ohne diesen Idealismus bleibt nur das Handwerk übrig, auf dessen oberster Stufe, der Portraitmalerei, oft der Betrug gelingt, den uns das Panoptikum vorführen möchte, die Marionette «sprechend ähnlich» zu geben.

Nur einer bedeutenden Individualität offenbart sich die Idee der Dinge, und da ist die schmale Grenze, an

welcher die geschickten Leute und die echten Künstler unterschieden werden. Lenbach hat das scharfe Auge eines Grenzwächters, dem kein Ueberläufer entgeht. Es ist natürlich, dass er bei dem wirren Streben von heute auf Viele stösst, denen er mit «heiligen Donnerwettern» den Eintritt in den Tempel der Kunst versagen möchte. Die Effekthascherei nach dem Nie-Dagewesenen, die krankhaften, gesuchten Entstellungen der Natur, das Herausgreifen ihrer Ausnahmsfälle, die Unausgeglichenheiten in der Technik entsetzen ihn, der mit der künstlerischen Wahrheit auch die künstlerische Harmonie fordert und aus eigener Erfahrung weiss, dass nur ein eisernes Streben zur Herstellung dieser Verbindung gelangen hilft. Die gegenwärtige Programm- und Parteistreberei ist nach seiner Ansicht nicht der Weg zur wahren Kunst. Er predigt fleissige, nicht theoretische Hingabe an das Studium der alten Kunst, wie der lebendigen Natur. Er glaubt nicht an die Talente und nicht an die Genies, welche ohne Vorkampf mit mythologischer Plötzlichkeit auf dem Plane erscheinen, welche das Lehrmaterial der Vergangenheit und die Exercitien der Irrthümer, Schwankungen und Entmuthigungen entbehren konnten. Er macht sich lustig über die Sinnlosigkeit und Zwecklosigkeit dieser hinfälligen Ueberhebung, die immer nur ein kurzes Dasein fristet. Nichts entbehrt er in der jüngeren Maler-Generation so sehr, als die Vielseitigkeit einer umfassenderen Geistesentwicklung. Er fühlt ganz treffend heraus, dass auch ernstere Elemente in ihr durch ihr zu direktes Hinarbeiten auf ihr gestecktes Ziel die auch für den Künstler so enorm wichtige geistige Ernährungsfrage vergessen. Ihr scheinbar gerader und praktischer Weg führt sie in eine Sackgasse, in welcher ihnen die Gefahr droht, sich aus Hunger selber aufzuzehren. Ein grausames Bild, aber — eine stimmende Illustration zu einer grausamen Wahrheit, die in manchen ärmlichen und in manchen eleganten Ateliers ihre Opfer fordert. Wenn die Kämpfe und Zweifel vor der Staffelei, in der Ateliersprache «Katzenjammer» genannt, chronisch werden und sich zur Verzweiflung steigern, wenn das Weiterkönnen an Stimmungsöde und Ideenleere versiecht, wenn kein Ruf aus der unerschöpflichen Anregungswelt der Gross-Kunst, der Dichtung, der Philosophie, irgend eines höheren, neu belebenden Interesses eindringt und zurückführt, dann beginnt diese Grausamkeit der Selbstaufzehrung. Man muss sie mitangesehen haben, um ihre verheerende Wirkung zu ermessen. Sie bringt grosse Talente auf den verderblichen Irrweg zum Kitschmalen, zum Verschenken der Person, zum Aufgeben des Ideals, zum künstlerischen Tod. Auch auf diesem geistigen Hungergebiet giebt es «Hungerkünstler», die mit der materiellen Farbe allein ohne inneres, aufnehmendes, treibendes Leben ausreichen, aber nur kurze Zeit, im günstigsten Falle ein Modejahrzehnt, das zählt eine, wenn es hoch kommt, zwei Minuten im Zeitmass der Geschichte. Die Farbe allein thuts nicht. Das Gespenst der Sterilität schaut alsbald hinter dem koloristischen Vorhang heraus und vertreibt sogar die Laien.

Aus all diesen Erfahrungen und Bedenken warnt Lenbach die jungen Künstler vor den Raubgefahren der heute einreissenden Ichsucht. Er ermahnt sie, das innere Leben, den Grund und Boden zum Wachsthum des künstlerischen Lebensstoffes, zu mehren. Er möchte ihnen klar machen, dass die Empfindung, diese treue Ruth, die Elemente zu jener Begeisterung einträgt, aus welcher eine gesunde Thatkraft entsteht, welche mit Ausdauer nach dem ersten Gewinne ringt. Die kleinste, ehrliche Ernte aus eigener Kraft bringt den echten Segen: die wachsende Gewinnfreude mit, welche neue Thatenlust und neue Kräfte auslöst!

Zu dem Erreichen der Anfangsstationen wie der Höhen giebt er die Losung «Arbeit, Arbeit, Arbeit!» aus. Er ist fest überzeugt, dass sich die Kunst nur dem eisernen, unermüdlichen Fleisse ergiebt und dass das Anschauen, Auffassen der Natur einen grossen, aber doch nur einen Theil der individuellen Schöpferkraft ausmacht. Einen ebenso grossen Theil spricht er dem Eindringen in die Kunstgesetze der Meisterbilder, wie der Uebung und Beherrschung der Technik zu. Denn: je verfeinerter die technischen Instrumente ausgebildet sind, desto sicherer die Kunstübung, desto leichter die Uebersetzung der Vorstellung in die Erscheinung, da ist der Weg zum freien Schaffen, Lenbach glaubt nur an das Wunder, das sich dem Fleiss ergiebt.

Er stimmt auch in diesem Kernpunkte mit Reynolds überein, dessen akademische Reden er als Fundgrube wahrer Aufschlüsse über die Entwicklung der künstlerischen Begabung und richtiger, beherzigenswerther Rathschläge über die Erziehung des Künstlers ansieht. Er wäre gewiss mit einverstanden, wenn man aus dieser werthvollen geistigen Hinterlassenschaft eines grossen Künstlers, der seine Weisheit aus der Praxis nahm, anregende, wegweisende Sätze herauszöge, um sie gross gedruckt an Atelier- und Akademiewänden aufzuhängen, um sie auf dem Gebiete nutzbar zu machen, wo sie erarbeitet wurden.

Wie Reynolds, so erkämpft Lenbach dem Fleisse, diesem besten, zuverlässigsten Kameraden des Genies, den die Künstler so oft als Handlanger und Farbenreiber betrachten, das Adelsdiplom. Er selbst sieht in ihm seinen vollgültigen Mitarbeiter. Dass er denselben an jedem neuen Gemälde mitschaffen lässt, erwiesen die Ausstellungen der letzten Jahre, die frisch errungene künstlerische Resultate zu den früheren fügten.

Welch' wahrhaftiges Interesse Lenbach an dem Wohle und Fortschritt einer jungen Malergeneration nimmt, dafür gab er im Sommer 1893 selbst den Skeptikern ein glänzendes, nicht zu widerlegendes Zeugniss. Als I. Vorsitzender des I. Kongresses der deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren hat Lenbach mit opferfähiger Hingabe ein Atelier eingerichtet, Illustrationen zu seinen Theorien über die Technik eigens gemalt und ausgestellt und Vorträge mit praktischen Experimenten gehalten. Er hätte kaum einen aufrichtigeren und thatkräftigeren Beweis seines kollegialischen Sinnes geben können. Die Theilnahme junger Maler an dieser einzig dastehenden Gelegenheit war merkwürdiger und vielsagender Weise gering. Die Ansichten, welche Lenbach damals öffentlich aussprach, die Vorschläge, welche er machte, sind so interessant, aufklärend und anregend, dass sie zu folgendem Citat veranlassen:

«Die Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren hat wohl desshalb eine weit über Deutschland reichende Bewegung hervorgerufen, weil trotz des Mode gewordenen Geredes, dass wir gegenwärtig uns einer hohen Blüthe der Kunst zu erfreuen hätten, alle Einsichtigen darüber einverstanden sind, dass wir zu einem sehr niedrigen Stand der Kunstübung und des Kunstverständnisses gelangt sind, umgekehrt wie die Wissenschaften, die in erfreulichem ununterbrochenem Aufsteigen begriffen sind.»

Nachdem er seine Ansichten über die Entwicklung und die Bedeutung der Technik dargelegt hat, meint er:

«Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den grossen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorne anfangen will. Wer in der Wissenschaft oder im Handwerk die Erfahrungen und Erfindungen der Jahrtausende ignoriren wollte, würde nicht nur ausgelacht und für einen Narren erklärt werden, sondern bei seinem thörichten Eigensinn verhungern müssen. Der zuchtlose Geist, der durch die heutige Welt geht, bewirkt und begünstigt die Auflehnung gegen jede anerkannte höhere Macht und sieht ein Hinderniss der freien Entwicklung in der Dankbarkeit gegen diejenigen, die der Welt durch ihr begeistertes Schaffen die höchsten Genüsse bereitet haben. Was jene geleistet, möchte für jene ganz löblich gewesen sein. Sie aber, die Kinder einer neuen Zeit, dürften nicht rückwärts schauen, nichts von den Alten lernen, nicht einmal die Mittel von ihnen annehmen, durch die jene Grossen zu ihren herrlichen Wirkungen gelangt sind. Denn sie bilden sich ein, wenn sie sich an der Hand der bewunderten Meister leiten liessen, den Weg zur Wahrheit und zur Natur nicht zu finden, der doch nicht zu verfehlen sei, wenn man nur den Muth habe, mit Scheuklappen gegen fremde Eindrücke vor den Augen der eigenen werthen Nase nachzugehen.»

Auf diese und andere Missstände aufmerksam machend, auf die schwierigen Lebensfragen der Kunstentwicklung im Staate, auch die Fragen der Akademieen, der Ausstellungen und der Ueberproduktion von Gemälden streifend, schliesst Lenbach seinen geistvollen Vortrag mit dem Appell:

«Bei der Schwierigkeit, eine Ueberzeugung zu vertheidigen, die den landläufigen Vorurtheilen so entschieden widerspricht, bin ich mir wohl bewusst, mit meinen kurzen Andeutungen auf vielfache Missverständnisse zu stossen. Vielleicht aber regen meine unzulänglichen Worte die Machthaber an, über die Missstände unseres heutigen Kunstlebens tiefer nachzudenken und zumal die kgl. Staatsregierung, die leitenden Kreise, welche uns so viel Wohlwollen entgegenbringen, zu veranlassen, zur Abhülfe der schwersten Schäden, zur Errichtung einer Versuchsstation, einer praktischen Werkstätte die Hand zu bieten.»

Der bayerische Staat hat, ganz abgesehen von dem geistigen und ethischen Gewinn, welche eine ausgedehnte weltbedeutende Kunstthätigkeit einem Lande bringt, vorwiegend der Malkunst die materielle Hebung seiner Hauptstadt München zu danken. Was Lenbach für den Ruhm Münchens bedeutet, bedarf keiner Erläuterung. Es liesse sich wohl kaum eine lautere Anerkennung dieser Thatsachen von Seiten des Staates finden, als auf den selbstlosen Vorschlag des Künstlers einzugehen und eine Versuchsstation nach seiner Angabe zu errichten. Er würde sicher die oberste Leitung übernehmen und seinen Einfluss auf die kunststrebende Jugend könnte der Staat getrost als eine Kapitalanlage betrachten. Heute steht der grosse Künstler in voller Manneskraft und Frische, bereit seine in der Praxis erworbenen Ansichten zum

Wohle Anderer wieder in dieselbe zu übertragen, helfend und fortwirkend. Er wird an der Anwendung seines viel belächelten Vorschlages, die Schüler Pendants zu den Bildern alter Meister malen zu lassen, Sinn und Zweck dieses Verfahrens demonstriren. Es würde sich ergeben, wie rationell dieses positive Thema-Geben ist. Anstatt an verfrühten Erfindungsaufgaben die noch unreifen Fähigkeiten zu zersplittern oder, was ebenso schlimm ist, sie vorzeitig zu stimuliren, wird der Kunstjünger bei jedem Versuch den Meistern nachzugehen einsehen, was er unumgänglich zu lernen hat, wie man sehen lernen kann und wie man wiedergeben kann, was man sieht. Durch den Verkehr mit Lenbach würde ihnen auch ein vornehmer Erziehungsfaktor in dem merkwürdigen Charakter dieses Mannes nahe gerückt, von welchem die Aussenwelt nur das Wenigste weiss. Sein grosser Zug kennzeichnet sich in der fast religiös zu nennenden ernsten Liebe, mit der er an seinem Kunstideale hängt. Trotz aller äusseren Erfolge und Ehren hat sich dieses Liebes-Verhältniss nicht gelockert. Die anderen unbedeutenderen und flüchtigeren, welche die Welt so überaus gern von einem Künstler erfahren möchte, haben gerade für sie nicht annähernd die Wichtigkeit und den Werth, wie dieses einzige, dem sie die grossen Lenbach's verdankt. Um dieses zu feiern, könnte, sollte man eine jubiläumswürdige Jahreszahl, z. B. das 25. Jahr seit seiner Niederlassung in München auswählen und ihm an einem Festtage den Fond zu der Versuchsstation überreichen. Er gäbe dafür gern die Chance einer Marmorbüste an einem Platze Münchens, vielleicht auch das vorauszusagende Privileg eines Ehrengrabs auf.

Sie nennen ihn zwar eitel, jene vielen «Sies», welche sich mit den nebensächlichen Eigenschaften Derer, welche sie halb oder gar nicht kennen, beschäftigen, welche so gern vor den Thüren der Grossen kehren und Gassenkehrer werden, sie wissen nicht wie und gewiss nicht warum. Die natürliche Folge von Eitelkeit ist Prahlerei. Mit welcher Bescheidenheit spricht Lenbach von Bismarck! Die allgemeine Neugierde beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit der Art der Beziehung des Künstlers zum Reichskanzler. Lenbach selbst erzählte mir eines Tages, da habe er wieder eine ihm überraschend neue Geschichte von der Entstehung seines Verkehrs mit Bismarck gelesen, kein Sterbenswörtchen sei wahr. Auf meine Bemerkung, wie nur die Menschen auf solche Erfindungen kämen, erwiderte er die lustige Geschichte von den drei Malern, einem Engländer, einem Franzosen und einem Deutschen, welche den Auftrag erhalten, ein Kameel zu malen. Der Engländer reiste in die Wüste und malte das Kameel an Ort und Stelle. Der Franzose blieb in Paris und erreichte seinen Zweck im jardin d'acclimatation, aber der Deutsche, er schloss sich in sein Atelier und «schöpfte es aus der Tiefe seines Gemüths». So machen es heute noch Alle, welche über Dinge berichten, von denen sie nie etwas erfahren haben.

Lenbach spricht von Bismarck wie von einer Geistesmacht, deren Superiorität er ermisst, feiert, verehrt. Er hat die Fähigkeit, sich mit einem Manne dieser Grösse auf seinen Denkgebieten zu verstehen und zu verbinden. Der häufige Verkehr mit seiner wiederholten Aussprache, die fortgesetzte vertrauensvolle Beziehung sprechen das hinlänglich aus.

Viele behaupten, Lenbach's Grösse hänge mit dem günstigen Zufall zusammen, dass er zur rechten Zeit geboren, dass er zur Wiedergeburt des deutschen Reichs am Platze war und die Köpfe der Begründer und Träger desselben malen durfte. Es müssten keine mittelmässigen und keine noch minderwerthigeren Bismarck-, Moltke- und Kaiserbilder existiren, um von der Einseitigkeit dieser Behauptung zu überzeugen. Die Wahrheit neigt nach der entgegengesetzten Seite. Selbstverständlich fördert der Vorwurf eines bedeutenden Kopfes insofern, als er dem Maler die Gelegenheit giebt, seine Charakterisirungskunst augenfälliger, energischer, geistreicher zu zeigen, das Interesse des Publikums durch den «magnetischen Stoff» der hervorragenden Persönlichkeit anzuziehen und damit dem künstlerischen Wie eine eingehendere Betrachtung zuzuführen. Aber seine Kunst hängt nicht vom Vorwurf ab; dem höchsten Kunstanspruch sind beispielsweise das ältere Gemälde des Malers Ludwig von Hagn, das neuere Gemälde der Herodias in der neuen Pinakothek und Lenbach's Selbstportrait in der Schack'schen Gallerie in ihrer individuellen Art ebenso vielsagend wie die klassischen Portraits der Granden Deutschlands. Sein Selbstportrait im Hut giebt den messenden, forschenden Blick des Künstlers ausgezeichnet wieder. So sieht er die Menschen an mit dem Augenmass des genialen Zeichners, mit dem Geistesmass des genialen Durchfühlers! Mit diesen vereinten Kräften konnte er Bismarck, Helmholtz, Richard Wagner «treffen».

Gelegentlich des Todes von Helmholtz kam seine gemüthliche Resonanz für grosse Empfindungsweise wieder zum Ausdruck. Als ich das Ende des

genialen Wissenschaftlers beklagte und äusserte, sterben müsse ihm, der die Natur und ihre Gesetze so durchschaute und doch nicht beherrschen konnte, schrecklich gewesen sein, opponirte er im überzeugtesten Tone, im Gegentheil, er glaube, dass Helmholtz mit Begeisterung gestorben sei, befriedigt, so Segenbringendes geleistet, sein Leben zum Nutzen Aller ganz erfüllt zu haben.

Lenbach wird öfters von den überkritischen Fernstehenden nach bruchstückartigen Schilderungen und Aeusserungen geschäftsklug im Verkehr, kokett im Gespräch, unduldsam in der Collegenschaft genannt. Das Alles kann er da und dort einmal scheinen, aber er ist es nicht. Mit seiner grosszügigen Gescheidtheit lernte er spielend schnell das grosse Einmaleins des Lebens. Um das Erlernen des kleinen Einmaleins für den Kleinverkehr der Menschen untereinander versuchen meist nur Jene so viel Gaunerstückchen, welche das grosse nicht kapirten, denn das kleine ist in ihm enthalten. Oder mit dem Satze ausgedrückt, den einst Freiherr von Stein, auch kein schlechter Rechenmeister, an Hardenberg schrieb: «Nur der Idealismus ist praktisch!» Bewahrheitet eine Individualität diesen Satz in der Lebenspraxis, so verdächtigen sie die Kleinen mit Vorliebe der niederen Schlauheit. Sie geben es nicht gerne zu, dass die Genialität auch die Werktagspolitik beherrscht und finden es künstlerischer, wenn der Künstler in einer gewissen Abhängigkeit bleibt. Jeder aber, welcher eine solche durch Ungewandtheit ertragen muss, jammert nach materieller Freiheit.

*Franz von Lenbach.* Marion Lenbach.

Das was kokett, geistreichernd an Lenbach erscheinen mag, entspringt seinem originellen Urtheil, das er nicht zurückhält, seinem leichten satyrischen Humor, welcher die Gedanken-Prämissen oft nicht ausspricht und nur den Schluss à jour fasst. Alle die Bonmots, welche man ihm nacherzählt, sind in diesem Zusammenhang aufzunehmen. Er persiflirt die Anderen nicht bösartig, sondern in einem Tone, dem die Milde einer gutartigen Natur nicht abgeht. Macht er doch mit sich selbst keine Ausnahme und antwortete z. B. auf die Frage, wie er seine beiden Häuser zu verbinden gedenke, «mit einer Hypothek». Es ist logisch, dass er mit seiner Intelligenz und seinem scharfen Blick leicht die Karrikatur sieht; dass er sie nicht öfters malt, ist eine Folge seiner Kunstauffassung, die er mit Priesterernst hütet. Nicht umsonst zählt er Oberländer, den Zeichner der «Fliegenden Blätter», zu den ersten Künstlern Münchens, nicht umsonst schätzt er W. Busch als den lustigen Poeten.

Eine Natur mit so viel Unmittelbarkeit hat auch ihre Temperamentsgewitter. Lenbach's Zorn, in dem die Bezeichnungen Rindvieh, Trottel, Kameel nicht selten laut werden, hat etwas vertrauenerweckendes

Aufrichtiges. Er verhallt mit dem Wort. Kein Groll und kein Rachedurst bleiben zurück. Er ist nur das Peitschenknallen eines energischen Führ-Herrn, er möchte Jene, die nach seiner Meinung auf dem Holzweg oder in der Sackgasse sind, damit zurückrufen, aber sie nicht einspannen, nicht unterjochen und nicht schlagen. Er hat selbst ein zu gesundes Freiheitsgefühl, um das der Anderen nicht als berechtigt mitzuempfinden und zu berücksichtigen. Bei ihm verwandelt sich nicht, wie nur zu oft der Begriff «Nächstenliebe» auf dem schwierigen Wege von der Theorie zur Praxis in die That der «Nächstenhiebe». Lenbach hat für alle Leidenden, Unterdrückten, für die weissen und schwarzen Sklaven Mitgefühl. Er vertheidigt das Recht der Rechtlosen, wo er Gelegenheit findet und hat eine offene Hand für die Bedürftigen. Es war wohlthuend mit anzusehen, mit welcher Eile und mit welchem Eifer er einer armen Indierin, die mit einem Menagerie-Ensemble als Schlangenbändigerin reiste, ihr Gemälde von ihm, für sie ein Kapital, an den Bahnhof genau zum Abgang ihres Zuges schickte, damit es «der arme Wurm» sicher selbst bekäme. Er ist ein Mensch von Herz. Seine ganze Umgebung steht im Nutzniessungsgenusse dieser Thatsache. Wo er helfen kann, zögert und zählt er nie. Er könnte nicht derart unterstützend handeln, wenn er nicht den Bevorzugten, welche sich den Luxus erlauben können, sich von einem Lenbach malen zu lassen, die rechten Preise stellte. Er ist aber auch in diesem Punkte von einer ganz unberechenbaren Freiheitsliebe. Ist ihm ein Besteller ganz unsympathisch, so besticht und bestimmt ihn kein Gebot. Er weist zurück, er macht hohe Preise, er verschenkt, wie es ihm passt. Er hat den Muth seiner Wahl, seiner Stimmung, wie er den Muth seiner Meinung hat, allerwärts und immer, ohne Concessionen an den Rang oder die Stellung seines Zuhörers. Diese Ehrlichkeit mag ihm gerade die Sympathien und das Vertrauen der Menschen zugeführt haben, vor denen nur allzuoft auch die Künstler Höflinge, Schmeichler, Jasager werden. Sie muss die Lenbach'sche Art wie erfrischende Natur berühren.

Wie witzig, natürlich und schlagfertig er ist, wissen seine Kollegen aus der «Allotria» am besten zu erzählen. In der malerischen historischen Künstlerkneipe verbringt er seine freien Abende beim Tarok, uud seine Mitspieler alle gewinnen mehr als Geld. Jedenfalls verlieren sie nie, so anregend ist seine Gesellschaft. Sie hören manches interessante Mal das ganze Arsenal seiner derben Worte, mit denen er kräftig losschlägt, wenn er dem Unverstand der Engherzigkeit, den mittelalterlichen Verurtheilungen des Philistercodex, der Beschränktheit des Egoismus in den allgemeinen Kunstangelegenheiten begegnet. Er spricht bei solchen Gelegenheiten, die nicht selten sind, sein Urtheil so unumschrieben aus, dass er selbst schon erstaunte, bis jetzt ohne Injurienprozess durchgekommen zu sein.

Man frägt sich, wieso dieser Charakter so wurde, und wieso er sich in den steigenden Erfolgen eines freigebigen Geschicks so erhielt.

Sein erstes glückliches Werden hat er dem angeborenen Gefühlszug und dem angeborenen Schönheitssinn zu verdanken. Das waren die zwei grundlegenden Vorbedingungen. Sein Schönheitssinn liess ihn die Harmonie der Dinge sehen und fühlen und zog ihn früh zu den klassischen Vorbildern. Das so erweckte Gefühl rief den innigen Zusammenhang mit dem einmal Erwählten hervor und erzeugte jene impulsive Wärme, welche man in der Jugend gehabt haben muss, um mit den Lebenselementen in schmelzende und schmiedende Berührung zu kommen. Wenn die allmählich eindringende Menschenkenntniss ein brauchbarer, geistvoller Herr und Helfershelfer werden soll, so muss sie von der Pique auf beim Herzen gedient haben. Sie muss demselben bei seinen ersten Schmerzenserfahrungen als Pfleger nahe treten, seine Klagen der Enttäuschung beruhigen, seinen seligen Glauben leise ausreden. Sie muss um das Rechthaben mit ihm streiten, bei allen Erlebnissen beobachtend und lehrend mitgehen und dem Gefühl, diesem Improvisator kat-exochen das Begreifen und Ergreifen der Menschen abgelernt haben. Nur ein starkes Gefühl verträgt sich mit den Lehren der Menschenkenntniss ohne zu erkalten.

Welche reiche Sturm- und Drangperiode musste ein Lenbach durchmachen, wie musste er geliebt, gelitten und wieder geliebt haben, um die Menschen so zu durchschauen! so zu behandeln! so frei von ihnen zu werden ohne kalt geworden zu sein! Er hat viel Sonne genossen, das mag seinem Weisheitswein die Blume und das Feuer geben!

So ist er geistesstark geworden und hat dabei trotz aller berechtigten Selbstbejahung weder den Gemeinsinn für die Kleineren wie für das Ganze, noch die Ehrfurcht vor dem Grossen verloren. Darüber wacht sein Herz, denn es ist gut und natürlich geblieben. Aus ihm strömte der Segen, der seine ersten Schritte führte, aus ihm entstand der Drang nach einer beruhigenden Philosophie,

aus seiner Philosophie die grosse Weltanschauung, welche die Menschheit im Ganzen betrachtet und an ihr die Maasse, die Rechte und die Pflichten des Ichs misst, aus ihm kam im organischen Zusammenwirken des inneren Lebens die wahre Bildung, welche Lenbach besitzt, die, trotz der tausend und abertausend Spielarten, die unter diesem Namen künstlich und natürlich gezogen werden, so selten blüht wie die Victoria regia!

Ein Zeichen von der Liebenswürdigkeit seiner Güte ist der täglich zu einer bestimmten Stunde freie Eintritt der Fremden in seine Ateliers und sein zweites Haus. Die Verkleinerer möchten diese Art Gastfreundschaft durch ein Eitelkeitsmotiv verdächtigen. In Wahrheit sind Gemeinsinn und Gebefreude die Beweggründe zu dieser dem Hausherrn oft recht unbequemen Erlaubniss. Eine lachende Frage, warum er nicht, anstatt das Ein und Aus zu genehmigen, das schöne Haus lieber allein bewohne, erwiderte er, es sei doch vernünftiger und mehrversprechend, durch den eigenen Schönheitsbesitz Andere zu erfreuen und günstigen Falles eine Geschmacks-Veredlung anzuregen, als Alles allein zu besitzen und zu verbrauchen.

Lenbach's Besitz ist wirklich eine Anregung und eine Erhebung für den Geschmack. Er umfasst, höchst eigenartig angelegt, zwei Häuser; das längere, welches die Ateliers und die Privatwohnung enthält, steht im rechten Winkel und das zweite befindet sich im Hintergrund des Gartens. Die Façaden sind einfach. Im Inneren der Räume, auf Vorplätzen und Treppen stehen gewählte, plastische Werke der Antike; Decken, Wände und Einrichtung sind von ausgesuchter Schönheit. Ein Nebenraum seiner Ateliers ist in ein pompejanisches Zimmer umgewandelt, an den Wänden bunte Fabelthiere aus dem Meeresgrund in Mosaikbildern, in einer Nische sprudelt ein Quell über ein Muschelbecken in ein Bassin, das mit Muscheln ausgelegt ist, zwischen denen Goldfische schwimmen. In diesem von einer Kuppel überwölbten Märchenwinkel stehen sogar bequeme Stühle . . .

Ein erstes grosses Atelier, mit alten Gemälden und stilvollen Möbeln und Truhen ausgeschmückt, ist gewissermassen der Vorsaal zum eigentlichen Mal-Atelier des Meisters. Da ist sein bildschönes Künstler-Zuhause; in einer Ecke steht ein behagliches Sopha, davor ein Tisch mit Büchern und Bildern. Das ist der Beichtwinkel, in welchem die seelischen Aufnahmen stattfinden. Von ihm aus übersieht man den ganzen Raum. Ein weiches Seitenlicht, das zu geschickt angebrachten Fenstern hereinfällt, umspielt die antiken Büsten, Statuen und Reliefs, die malerischen Gobelins, das mittelalterliche Kruzifix, die Gemälde der modernen und modernsten Männer und Frauen. Heidnische und christliche Kunst und die gemalten Weltkinder der Gegenwart dazwischen, der verbindende Stimmungsakkord «Schön, schön, schön!» klingt wie Musik durch diese Räume. Er steigert sich zu einer festlichen, weihevollen Poesie, wenn Lenbach in einer Arbeitspause sich an das Harmonium setzt. Die hier gebannten Geister werden wach. Da stehen sie rings herum, die Männer des Geistes, die Aristokratinnen der Geburt und der Schönheit aus Rom, Florenz, Neapel, Venedig, London, Athen, Petersburg, Wien, Berlin, München, lauter Siegerinnen, denn sie drangen bis zu Lenbach vor, er malte sie unsterblich und sie nahmen zu diesem Privilegium den Eindruck seiner auserlesenen Persönlichkeit mit fort. Er aber ist durch die ausserordentlichen Begegnungen und Eindrücke jeden Tages ganz mit jenem Lebensstoff angefüllt, welcher das seelische Dynamocentrum verstärkt und das elektrische Licht ausgiebt, mit welchem er die Menschen durchleuchtet. Wenn man fragen dürfte, was man nicht fragen darf, eine Welt voll seelischer Geheimgeschichten käme da an den Tag. Es ist keine Gefahr der Uebertragung vorhanden, Lenbach spricht nur durch seine Kunst. Aber wenn man im Kreise dieser stummen Schönen sitzt, welche Alle zur persönlichen Bekanntschaft reizen, unterliegt hie und da der Widerstand der guten Erziehung im Streit mit dem Interesse, man frägt im bescheidensten Tone, «wer ist denn das?» Der Name folgt. Wenn die Betonung nur einigermassen zuthunlich ist, wagt man den zweiten Angriff: «wie ist sie denn im Verkehr?» und dann erfährt man im besten Falle die diskreteste und sparsamste Charakteristik, so gedrängt und treffend wie ein Lenbach'sches Bild. Ein Beispiel: beim Gemälde der Duse war die Erwiderung auf die im Frageton gemachte Bemerkung: «Sie ist nicht hübsch?» . . . «Nein, aber sehr bewohnt!» —

Gegenüber von dem Beichtwinkel befindet sich eine kleine unscheinbare Thüre. Sie führt auf die von den Münchener Bismarcktagen her historische Veranda. Welch' ein Anblick! Nach der Seite hin die Glypthotek, im Vordergrund die Propyläen, Perikles hätte sich den Eindruck griechischer Heimathlichkeit nicht klassischer vor die Thüre bauen können. Auf diesem Aussichtspunkte empfing im Jahre 1892 an lichten Sommerabenden Bismarck als Gast Lenbach's die Huldigungen der

Menge. Es war ein merkwürdiges Bild vor und in diesem Künstlerschloss.

Lenbach hatte mit der grosszügigen Freundlichkeit, die seine Art kennzeichnet, seine Freunde gebeten. Hervorragende, interessante Männer, elegante, schöne Frauen bewegten sich durch die herrlichen, erleuchteten Räume, standen in malerischen Gruppen auf den Freitreppen, welche zum Garten führen, im Mittelpunkt der Veranda sass Bismarck zwischen der Fürstin und der Frau des Hauses; so oft der Kanzler sprach, beleuchtete ihn Schweninger mit der Lampe, damit die mit Fackeln Vorbeiziehenden sein Gesicht sehen konnten. Lenbach ging ab und zu, scherzend, lachend, sorgend, die Freuden eines Medicäers und eines Künstlers geniessend. Ein grosser Zug ging durch das glänzende Ganze, es war weder ein befohlenes noch ein nach einem Programm erledigtes Fest. Es war eines jener immer seltener werdenden Urfeste, welche aus dem Zusammentreffen des Gefühlsimpulses mit der Gelegenheit spontan entspringen. So allein konnte die freudige Gefühlsharmonie entstehen, welche der Welt im Prachtrahmen des Lenbach'schen Heims ein Künstlerleben auf seiner Sonnenhöhe zeigte.

In seiner ganzen Lebensgestaltung und Lebensführung erinnert Lenbach an den Fürsten der Renaissance, Peter Paul Rubens. Die Familientraditionen und die Zeiten, unter welchen die beiden Künstler geboren wurden, sind grundverschieden, ebenso die Grenzen ihres Stoffgebiets, wie die charakteristische Art ihres künstlerischen Schaffens. Aber ihr Aufstieg, ihre Natur, ihr Charakter und ihr Erfolg auf der Höhe haben grosse Aehnlichkeiten. Wie Rubens findet Lenbach bei den alten Italienern seine führenden Ideale, wie Rubens für den Herzog von Gonzaga, so malt Lenbach für den Grafen Schack, wie er bereiste Lenbach Spanien, wie er malte Lenbach die Potentaten seiner Zeit. Wie Rubens sich in seinem Antwerpener Hause ein Denkmal seines auserwählten Geschmacks baute, dasselbe mit Schönheitsschätzen füllte und als Sehenswürdigkeit Jedem öffnen liess, so hält es Lenbach mit seinem Künstlerschlosse in München. Wie Rubens verkehrt Lenbach mit allen Grössen seiner Zeit, erwählt sich auserlesene Geister zum nächsten Umgang und nimmt an dem geistigen Leben seiner Gegenwart vollen mitdenkenden Antheil. Die Altersphase, in welcher Rubens politisch-diplomatisch mitlenkte und Sendbotenreisen zwischen den Staaten übernahm, steht noch nicht in Lenbach's Kalender.

Der Vergleich fiele wahrscheinlich an diesem Punkte auseinander. Lenbach's künstlerische Concentration hat schon eine Rückwirkung auf seinen Charakter ausgeübt. Der Zweck müsste ihm heilig sein, für den er eine Kräftezersplitterung wagen würde, zu deren Voraussicht er nicht das bestätigende Beispiel von Rubens nöthig hat!

Die interessante Parallele zwischen dem Leben dieser beiden Malerfürsten liesse sich auf viele weitere Details ausdehnen. Sie sei hiermit auf einen Berührungspunkt «auf der Höhe» beschränkt.

Als Rubens mit dem englischen Gesandten im Haag, einem Kunstfreund und Sammler, über den Eintausch von Antiquitäten gegen einige Rubens'sche Gemälde verhandelte, antwortete Rubens auf ein ihm zu niedrig scheinendes Tauschgebot, so gering könne er seine Bilder unmöglich anschlagen, er sei kein Prinz, er lebe von seiner Hände Arbeit.

Die Erwiderung des Sir Dudley Carleton, welche in ihrem Vollinhalt auf Lenbach stimmt, gelte als illustrative Schlussvignette dieses Versuches, das Lebensbild des grössten Portraitmalers Deutschlands zu skizziren:

«Und so stimme ich in jeder Hinsicht mit dem «Inhalt Ihrer zwei lieben Briefe überein, ausgenommen, «dass ich Ihre Verneinung, kein Fürst zu sein, nicht «unterschreiben kann. Denn ich halte Sie für den «Fürsten der Maler und der Gentlemen!»

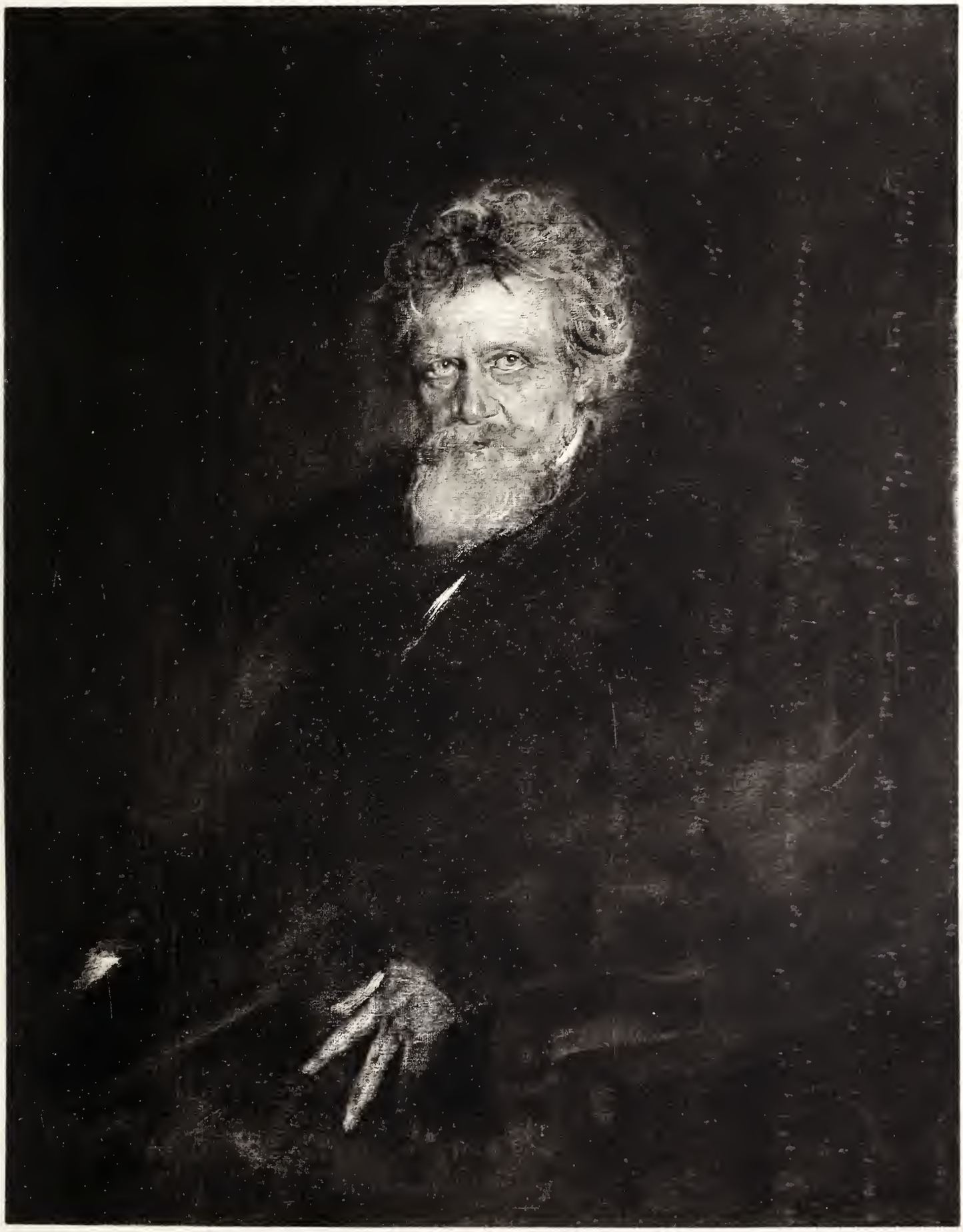
Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Se. Majestät Kaiser Wilhelm I.

Franz von Lenbach pinx.

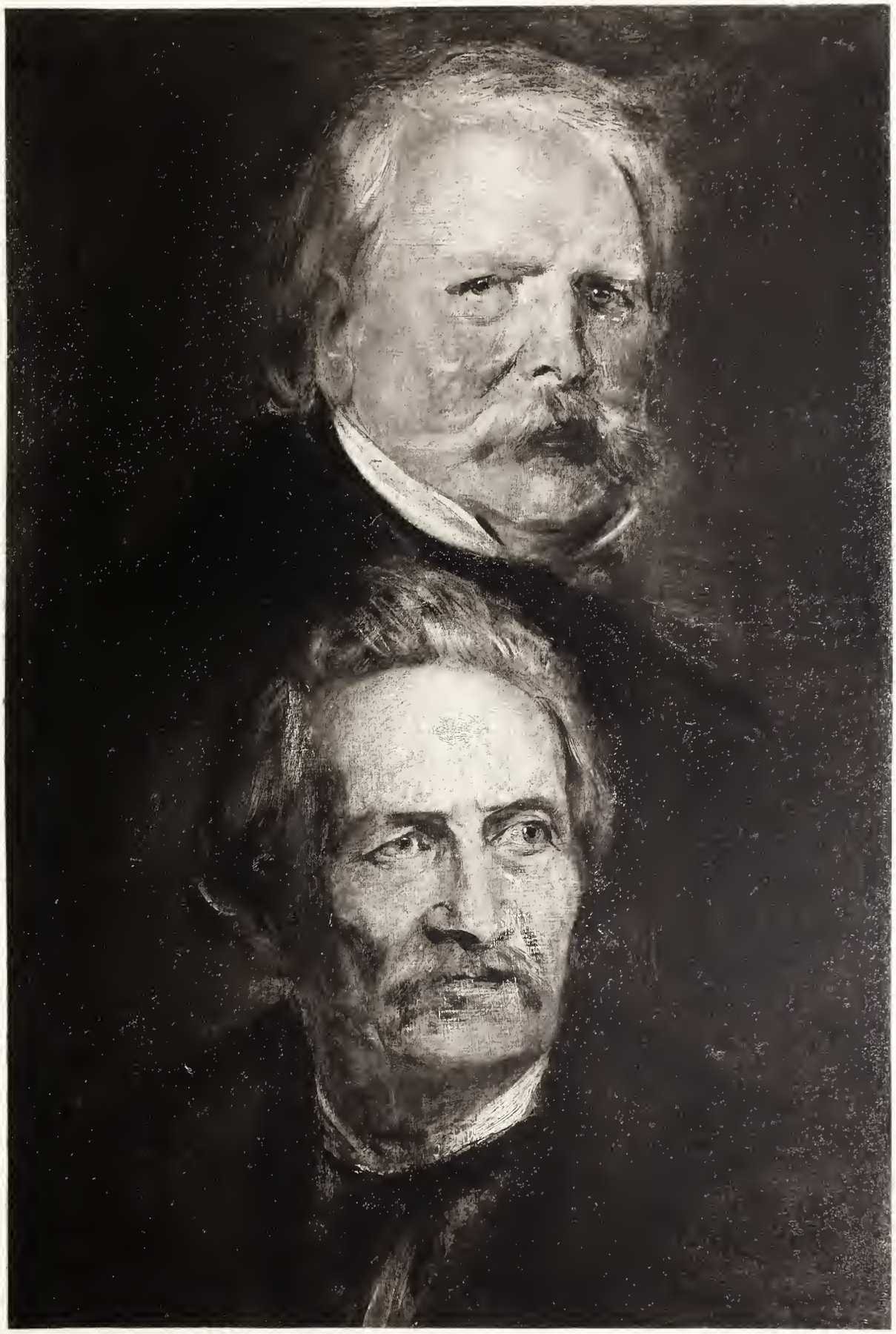
Phot. F. Hanfstaengl, München

Se. Durchlaucht Fürst von Hohenlohe.



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hermann Lingg.



Franz von Lenbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gottfried Semper und Moritz Schwind.

Franz von Lenbach pinx

Phot F Hanfstaengl, München

Portrait des Fräulein S.

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait der Frau E. K.

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Charlotte, Erbprinzessin von Meiningen.

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait des Fräulein von H.

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau von J. H. mit Tochter.

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau Baronin H.

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Alice Barbi (Baronin Woff in St. Petersburg).

Franz von Lenbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lady de Grey.

Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait der Frau R.

Franz von Lenbach pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau L.

Heinrich Waderé sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ehrengabe

gewidmet dem Fürsten Bismarck zum 80. Geburtstage

von der

Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft.

# Des Fürsten Bismarck 80. Geburtstag.

Das war kein Fest mehr zu nennen, was am ersten April des Jahres in Deutschland die Gemüther in Athem hielt, es war ein Sturm patriotischer Begeisterung, der allenthalben rund um den Erdball herum, wo nur irgend Menschen germanischer Abstammung wohnen, das deutsche Nationalgefühl aufrüttelte in seinen tiefsten Tiefen. Seit den Siegestagen von 1870—1871 hatten sich diese besten Kräfte im deutschen Wesen nicht mehr so laut und lebhaft geregt, wie jetzt, am 80. Geburtstag des Mannes, der uns die Frucht jener glorreichen Siege gewann, der uns zu einer Nation gemacht hat, die mächtig ist, geehrt und gefürchtet, wo es Noth thut, im Kreise der Völker. Eine Feier von solchem Glanze, getragen von solcher Begeisterung hat die Geschichte kaum zu verzeichnen; einmal, weil sie überhaupt nicht von vielen solchen Männern zu sagen hat, wie Fürst Bismarck einer ist, und dann auch, weil sich noch nicht leicht wie in ihm in einem andern Manne für dessen Volk die ganze Grösse einer grossen Zeit verkörpert hat. Das deutsche Reich — und sein erster Kanzler! Das sind zwei Begriffe, die wir in unserer Vorstellung noch gar nicht von einander trennen können, seine Gestalt ist uns wie die erhabenste Personifikation des Deutschthums überhaupt.

Es sind ihm Ehrungen geworden an seinem achtzigsten Geburtstage, wie sie wohl nie wieder einem Sterblichen werden können. Sie gelten doppelt, weil sie nicht einem Gewaltigen der Erde auf der Sonnenhöhe seiner Macht geweiht waren, sondern einem Greise, der weltfern lebt und die Zügel längst aus den Händen gelegt hat, mit welchen er der Welt Geschicke lenkte.

Und sie kamen Alle zu ihm, ihm zu huldigen und zu danken für den reichen Inhalt seines Lebens; die Grossen kamen und die Kleinen, die Alten und die Jungen. Aus allen Welttheilen sandten sie ihre Grüsse und Gaben, überall erschöpften sie ihre Phantasie, ihren Huldigungen eine Gestalt zu verleihen, die der Tiefe ihres Gefühles entsprach. Der Kaiser selbst hatte Dem, der einst den deutschen Kaiserthron des neuen Reichs gezimmert, eine Ehrung ausgedacht, so gross und so glänzend, wie er sie auch dem mächtigsten Monarchen nicht geboten hätte. Er zog an der Spitze einer prächtigen Abordnung seines Heeres mit allem militärischen Pomp vor das stille Herrenhaus von Friedrichsruh und war dort der Sprecher des deutschen Volkes. Das Schönste, was er brachte, war aber nicht der Glanz der militärischen Feier, nicht die kaiserliche beziehungsreiche Gabe, der Ehrenpallasch: das Schönste, was der Kaiser nach Friedrichsruh brachte, war, dass er dort einen alten Groll begrub, der vielen Schmerz und Sorge bereitet hatte im Vaterland.

Der Besuch des Kaisers an der Spitze seiner Reiterschaaren leitete Festlichkeiten ein, wie sie ergreifender und grossartiger kaum zu denken sind. Die Wallfahrt von 4000 und wohl noch mehr Studenten aller deutschen Hochschulen überbot an Grossartigkeit des Eindrucks wohl alles Andere. Deutschlands Jugend huldigte dem greisen Fürsten und in ihr Deutschlands Zukunft, und vielleicht hat den alten Recken auch von der ganzen Feier nichts so ergriffen als die elementare Macht der Begeisterung, mit der ihm die akademische Jugend ihre Liebe zu Füssen legte. Hatte er doch selbst einst mit blitzendem Schläger Deutschlands Würde einem vorlauten Fremdling gegenüber vertheidigt in frohen Studententagen, wo er doch selbst ein so flotter und lebensfreudiger Bursch gewesen, wie nur einer von den Tausenden, die da vor ihm jubelnd die Fahnen und Schläger schwenkten.

Die Rektoren der vaterländischen Hochschulen weihten dem eisernen Kanzler, der im «alten Deutschthum eine Stätte der Kultur und eine Heimstätte der deutschen Wissenschaft» geschaffen, ihre Glückwünsche. Er ist ja selbst ein Mann von hohen akademischen Graden, Ehrendoktor dreier Fakultäten. Vertreter der parlamentarischen Körperschaften kamen und richteten an ihn begeisterte, herzenswarme Worte und in unermüdeter Frische antwortete er Jedem und es waren immer Worte hehrer Vaterlandsliebe, mit denen er alle die Huldigungen, die ihm wurden, wieder dem Vaterland zu Füssen legte, dem geeinigten Vaterlande, dem die Arbeit seines Lebens galt. Tausende und aber Tausende aus dem benachbarten Hamburg zogen mit Fackeln an seinem Hause vorbei; die Bewohner der grossen Hansastadt wissen gar wohl, was ihm, der seiner Nation so grosse ideale Güter schenkte, diese auch an materiellem Aufschwung verdankt und welche Stellung er Deutschland im Welthandel verschaffte.

Immer stürmischer häuften sich die Ehrungen an, wer aus der Nähe nicht grüssen konnte, der grüsste aus der Ferne. Die Städte sind noch nicht gezählt, die sich und ihn dadurch ehrten, dass sie ihn zum Ehrenbürger ihres Gemeinwesens machten. Körperschaften aller Art thaten das Gleiche, indem sie ihn zum Ehrenmitgliede ernannten. Es sind Schlächter- und Schneiderinnungen darunter, aber es liegt wahrhaftig nichts Wunderliches in diesen Auszeichnungen. Jede Gemeinschaft, die fest in sich gegründet ist in unserm Vaterlande, hat ihm zu danken, hängt innig mit der Schöpfung seines Lebens zusammen, für Alle hat er gewirkt und gesorgt und jede schuldet ihm Dank. Auch Die hätten ihm Dank geschuldet, die ihn mit tönenden Phrasen als Feind der Freiheit schmähten und es nicht duldeten, dass die offizielle Vertretung der deutschen Nation dem Achtzig-

jährigen einen einfachen Glückwunsch sende. Sie danken ihm das Recht, dass sie im Reichstag frei ihre Meinung sagen dürfen, — aber das ist, so reichlich sie von diesem Gebrauch machen, freilich schon lange vergessen.

Dank schulden und Dank weihten ihm vor Allem auch Die, welche die Künste des Friedens üben; hat doch gerade seine ziel- und kraftbewusste Energie uns den Frieden so oft gesichert zu Zeiten, wo er fraglich geworden war. Die deutschen Künstler haben ihn von jeher hoch gehalten und ein deutscher Künstler, Franz von Lenbach, zählt zu seinen besten Freunden. Auch von dieser Seite wurden ihm Adressen, Gaben und Ehrenmitgliedschaften zu theil. Ein ganz besonders schönes und sinniges Geschenk widmete dem Fürsten die «Allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft», eine Statuette, die der junge Bildhauer Heinrich Waderé, ein Künstler reichsländischer Abkunft, zur Ausführung bekam, der in München lebt und schon eine Reihe feinsinniger plastischer Kunstwerke geschaffen hat. Es ist eine dunkelgrün patinirte Pallas auf polirtem Sockel aus edlem Marmor. Die behelmte Göttin hält mit der Linken den Speer, die Rechte hebt eine goldene Nike hoch: die Göttin der Weisheit und des Krieges. Ohne steif zu sein irgendwie, ist die Figur doch trefflich in antikisirendem Stil gehalten und besonders fein der reiche Faltenwurf behandelt, der über die jungfräuliche Gestalt herab bis zur Erde fliesst. So ist eines der schönsten aus der unbeschreiblichen Fülle von Geschenken, welche zu dem Ehrentage des Altreichskanzlers nach Friedrichsruh gingen, in München entstanden. Und in München ist auch das bedeutsame Fest am Prächtigsten gefeiert worden. Von patriotischer Gluth belebte Commerse wurden wohl überall abgehalten, aber ein Fest, wie es am Abend des 1. April auf dem in seiner Art einzig schönen Münchener Königsplatze von Statten ging, hatte wohl keine zweite Stadt aufzuweisen. Der Platz hat schon vor zehn Jahren einmal einer Bismarckfeier gedient und eignet sich wundersam zu einer derartigen Veranstaltung. Der korinthische Monumentalbau des Kunstausstellungsgebäudes gab den Hintergrund für die Feier ab. Gewaltige Podien waren an die Steintreppe des Tempels angebaut, mit Teppichen und Dreifüssen, auf welchen gewaltige Flammen lohten, war Alles reich geschmückt, hohe Stangen trugen Viktorien, das Ganze war von einer Reihe künstlicher Cypressen eingefasst; in der Mitte, vor den Tempelsäulen, ragte eine gigantische, polychrom bemalte Statue auf, welche die Einigkeit versinnbildlichen sollte. Das Ganze war mit dem auserlesenen Geschmack arrangirt, der Münchens Künstlerschaft, voran die «Allotria», bei der Veranstaltung von Festen von jeher berühmt gemacht hat. Antik gewandete Fanfarenbläser ritten auf das unterste Podium. Glockentöne hallten aus dem Tempel, ein Zug von weissgekleideten Fackelträgerinnen schritt aus dem Thor die Stufen herab. Andere mit goldenen Schilden bildeten malerische Gruppen um die Statue der Einigkeit. Sechshundert Kinder sangen den Beethoven'schen Chor: «die Himmel rühmen des Ewigen Ehre». Dann ergriff der Festredner das Wort und feierte den Helden des Tages. Seine Rede schloss:

«So wallet empor, ihr Feuerbrände! Klinge hinauf deutsches Lied zum Himmel, als ein Gebet zugleich und ein Gelöbniss: Nie wollen wir, so lange wir athmen, des Dankes vergessen und der Liebe für unsern Fürsten Bismarck! Gott schütze ihn und erhalte ihn uns! Aber er gewähre uns auch, würdig zu sein der beglückenden Güter, die er uns geschenkt, würdige Söhne zu sein des Vaterlandes, das er einig und gross gemacht hat. So möge Gott sein Werk segnen und unsern Ruf hören: Lange noch und glücklich lebe unser Fürst Bismarck! Er lebe hoch!»

Ein Donner von Hochrufen rollte über den Platz, auf dem eine vieltausendköpfige Menschenmasse wogte im Schein der flackernden Flammen. Ein Chor von nicht weniger als achthundert Männerstimmen sang Lachners «Frühlingsgruss an das Vaterland.» Und dann sangen Tausende von ungeschulten aber nicht minder begeisterten Kehlen «Deutschland, Deutschland über Alles!» Es war ein herrliches Fest und der kühle Frühjahrsregen, der niederging, löschte kein Flämmchen aus in dem ganzen Gluthenmeer.

Vielleicht nicht mit gleicher Pracht aber mit gleichen Gefühlen ward an allen Enden des Vaterlandes der festliche Tag begangen. In mächtigen Körben trugen sie in Friedrichsruh dem Vielgefeierten die Schreiben und Depeschen in's Haus — die unglücklichen Postbeamten werden noch lange an die Riesenaufgabe denken, welche am 1. April 1895 das glückwünschende deutsche Volk ihnen zumuthete. An Gaben wurde dem achtzigjährigen Geburtstagskinde eine solche Fülle zu theil, dass er sie wohl jetzt noch nicht alle gesehen hat. Kostbares und Werthloses, Geistreiches und rührend Kindisches lag da, zu Bergen gehäuft, bunt durcheinander. Die Masse der Blumen und Lorbeern fasste das Haus nicht, der Garten nahm sie auf. Und immer neue Gabenmengen strömten zu, Geschenke, die Vermögen kosteten, — und Schlapphüte, Filzpantoffel, Stiefel und Tabakspfeifen, Handarbeiten und Küchenerzeugnisse, Bier in unendlichen Mengen, Kunstwerke und Werke der Unkunst aus Marzipan und anderm, mehr schmackhaftem als künstlerischem Material. Es war eben ein Familienfest des deutschen Volkes und Jeder that und gab das Beste, was er hatte und wusste.

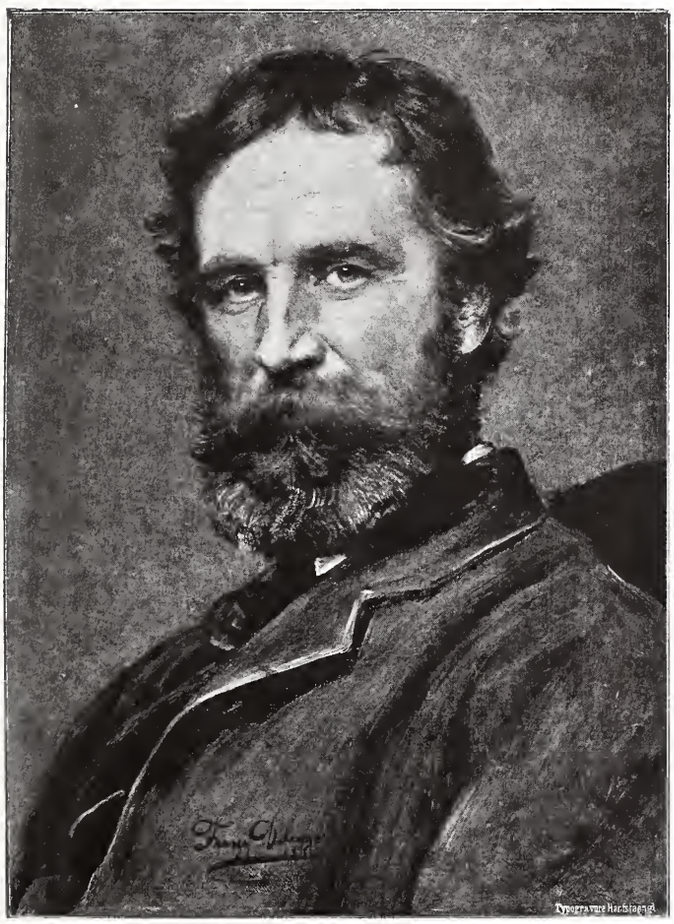
Wir werden noch lange daran zehren. Denn das ist der höchste Werth jenes Tages, dass wir uns unsers Deutschthums wieder einmal so recht gründlich besonnen haben, wie das nur zu ganz besonders gesegneten Zeiten geschieht. Und das ist die höchste Ehre jenes Tages für seinen Helden: dass er erkennen durfte, in ihm verkörpert sich das Nationalgefühl seines Volkes und die Liebe, die es ihm reicht, ist Vaterlandsliebe zugleich.

*O.*

# Franz von Defregger.

Von

LUDWIG PIETSCH.



*Franz von Defregger.* Selbstbildniss.

Am 30. April vor sechzig Jahren war in dem stattlichen Hof des Bauern Defregger zu Sternach, Gemeinde Dölsach, im Tiroler Pusterthal grosse Freude. Dem Hausherrn hatte seine Bäuerin einen Sohn geboren, einen so schönen und kräftigen Buben, wie sie nicht allzu oft in Bauern-, Bürger- und Fürstenhäusern das Licht der Welt erblicken. Die weisen Frauen und die Nachbarinnen, welche damals den Neugeborenen beschauten, in seinem Gesichtchen selbstverständlich «den ganzen Vater» wiederfanden und «Jesses, is dös aber a schöner Bua!» riefen, sie mögen vorausgesagt haben, dass er einmal zum stattlichsten Mannsbild erwachsen müsse. Aber was wirklich aus ihm werden sollte, das hat sicher keine ländliche Wahrsagerin aus seinen Zügen und seinen strahlenden braunen Kinderaugen herausgelesen und seinen Eltern verkündet. Seit bald dreissig Jahren freilich weiss es nicht nur sein tirolisches, nicht nur das deutsche Volk, sondern die ganze gebildete Welt. Das Bauernkind, der Erbe des einsamen Hofes zu Dölsach, war bestimmt ein Maler zu werden, der Stolz und die Freude seiner Nation, berufen, Millionen von Menschenherzen reine Freude und Erhebung durch eine Fülle künstlerischer Schöpfungen zu bringen; sein heimisches Bergland und dessen Männer und Frauen, Buben und Dirnen, Greise und Kinder zu verherrlichen, sie den Menschen im verklärenden Spiegel der Kunst zu zeigen und ihnen lieb und theuer zu machen, wie es nie vor ihm und nie durch einen Andern geschehen ist.

Woher dem Knaben die Anlage und der unwiderstehliche Trieb zur künstlerischen Darstellung gekommen ist, wem von seinen Eltern oder Ahnen er dies köstliche Erbtheil dankt, wurde meines Wissens noch von keinem Quellenforscher entdeckt und festgestellt. Gelehrt hat das Zeichnen und Modelliren sicher Niemand dem kleinen Franzl; niemand ihn angetrieben, es zu versuchen und zu üben. Er hütete wie jeder andere Bauernsohn als Knabe des Vaters Vieh und arbeitete wacker mit in Hof und Feld. Aber er zeichnete Menschengesichter und Gestalten, Rinder und Schafe mit Kohle auf Mauern und Felsen und knetete aus Brodteig mit überraschender Geschicklichkeit Figürchen allerlei Art. Die Seinen und die Nachbarn mögen sich oft daran ergötzt und sich über den Knaben verwundert haben, der sich so anstellig zeigte. Doch schwerlich ist schon damals in diesem der Gedanke und der Wunsch erwacht,

*Franz von Defregger.* «Die Wacht» bei Dölsach.

ein Künstler statt eines echten und rechten Bauern zu werden. Erst als der alte Defregger verstorben war und dem Sohne seinen Hof hinterlassen hatte, reifte der Entschluss in dem jungen Besitzer, seine ganze ländliche Existenz aufzugeben und sein Leben auf einen von seinem mütterlichen grundverschiedenen Boden zu verpflanzen. Er machte sein Erbe zu Geld und zog hinaus, um als grosser starker, bald fünfundzwanzigjähriger Mensch in die Lehre zu gehen, das Zeichnen und das Bildschnitzen zu lernen. Darauf und nicht auf die Malerei war damals sein Sinn zuerst gerichtet. Im nahen Innsbruck begann er damit. Dort hatte er das Glück, in seinem Lehrer, Professor Stotz, einen Mann zu finden, der des Schülers wahres Talent richtiger erkannte, als dieser selbst. Er bestimmte Defregger, sich der Malerei zu widmen, nach München zu gehen und in Piloty's Schule seine Ausblidung zu suchen. Der gute Rath wurde befolgt. Aber in München erfuhr der grosse Schüler zunächst eine Enttäuschung. Piloty, zu dessen Atelier sich damals die angehenden Künstler drängten, in der Hoffnung, von ihm am schnellsten auf den rechten Weg geführt zu werden, auf dem man sicher zu den hohen Zielen der Malerei gelangen müsse, nahm den Tiroler, der sich bei ihm meldete, nicht gleich in seine Schule auf. Dieser musste vorläufig anderswo sein Heil versuchen. Er trat in die Kunstgewerbeschule und dann in die Akademie ein, zeichnete fleissig in ihren Klassen und lernte, was dort zu lernen war. Im dritten Jahr aber verliess er München und Deutschland und begab sich nach Paris, das den Deutschen damals, wie während der vierziger und fünfziger Jahre und wie auch heute wieder, als die erste hohe Schule der bildenden Kunst galt. Hier arbeitete er, ohne in die Werkstatt eines Meisters einzutreten, still und eifrig für sich, im Louvre und nach der Natur studirend während der nächsten drei Jahre. Recht heimisch konnte ein Künstler von seiner ganzen Naturlage und Vergangenheit in Paris freilich nicht werden. Mächtig zog es ihn wieder nach der Heimath. Aber vergeblich war dieser Studienaufenthalt in der ersten Kunststadt der Erde auch für Defregger nicht gewesen. Mit bedeutend vermehrtem künstlerischem Wissen und Können kehrt er 1864 in's Vaterland zurück. In der engeren Heimath, in Tirol, suchte er sich wieder auf sich selbst zu besinnen. Aus dem Mutterboden, dem er erwachsen war, strömte ihm die volle, frische, schöpferische Kraft zu, die sich in seinem ersten dort und damals gemalten Bilde so energisch bethätigte. Nicht einen Augenblick mehr blieb Defregger sich unklar darüber, wo die wahren Wurzeln seiner Kraft lägen. Ohne zu stocken, zu zweifeln, zu suchen, fand er instinktiv und ohne darauf hingewiesen zu werden, den Pfad und die Richtung, die ihm gemäss waren. Das tirolische Landvolk, zu dem er selbst gehört, in seiner noch so treu bewahrten kraftvollen Eigenart, seine Sitten, seine grossen und kleinen Leiden und Freuden, die Idyllen, die lustigen Komödien und die ernsten Dramen in dessen Leben zu schildern, erschien ihm von Beginn an als die Aufgabe, zu der er berufen sei. Keinem jener Künstler, die sich schon vor Defregger gelegentlich daran versucht hatten, war das Volk annähernd so vertraut wie ihm. Sie alle waren doch immer nur fremde Gäste in den tiroler Gebirgsdörfern und Bauernhöfen gewesen. Deren Bewohner waren ihnen interessante Studienobjekte. Sie, die Maler, standen ausserhalb dieser fremden Welt, die sie wohl objektiv beobachteten, aber in dieser nicht heimisch waren und nicht heimisch werden konnten. Jene Menschen waren nicht Fleisch von deren Fleisch. Nicht Blut von deren Blut floss in ihren Adern. Darin beruht der wesentlichste Unterschied der Bilder Defregger's aus dem Leben des Tiroler Landvolks und denen aller, die vor diesem Meister es zu malen versucht hatten. Die dann nach ihm gekommen sind, viel-

Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kriegsgeschichten.

leicht mit Ausnahme Herkomer's, haben sich mehr oder weniger eng an die von ihm geschaffenen Vorbilder angeschlossen und mehr aus diesen als unmittelbar aus seinen lebendigen Quellen geschöpft. Jenes erste Bild Defregger's, das während des Aufenthalts in seiner Heimat nach der Rückkehr von Paris entstand, stellt eine erschütternde Scene dar. Die Leiche eines erschossenen Wildschützen wird seinem Weibe in's Haus gebracht, während jenes eben sein kleines Kind badet. Durch die Wahrheit und Aufrichtigkeit des Empfindungsausdrucks und in der Schilderung der Situation ergriff das Bild das Gemüth der Beschauer, und dieser Eindruck wurde schon hier durch keine Unzulänglichkeit des künstlerischen Könnens und der malerischen Durchführung beeinträchtigt und verringert. Dies Werk ebnete seinem Urheber den ferneren Weg auch in München, wohin er nach der Vollendung des Bildes wieder zurückkehrte. Dort nahm ihn nun Piloty gern in seine Schule auf, in welcher damals die glänzendsten jüngeren Talente Deutschlands und Oesterreichs ihre Ausbildung erhielten.

Hier malte Defregger sein allbekanntes Bild aus der Geschichte der tirolischen Volkserhebung von 1809, das erste einer Reihe von Schilderungen aus jener heroischen, blutigen, tragischen Epoche seines Vaterlandes. Einer der Führer des Aufstandes gegen den fremden Unterdrücker und dessen, den Unterdrückten stammverwandte, Werkzeuge, der Speckbacher, wird in seinem Hauptquartier in einem Tiroler Dorfhause durch das Erscheinen seines etwa zwölfjährigen Söhnchens Anderl überrascht. Ohne des Vaters Wissen hat er sich in das Volksheer der Aufständischen einreihen lassen. Nun tritt er, mit umgehängter Büchse, an der Seite eines alten Tiroler Schützen halb verlegen und in Sorge, den Vater zornig zu machen, diesem an der Spitze eines Trupps Bewaffneter, den Hut in den Händen drehend, gegenüber, um sich bei ihm, dem Kommandirenden, zu melden. In der Gestalt Speckbacher's, der an dem Berathungstische steht, um welchen seine Genossen sitzen, ist noch ein Rest von jenem theatralischen Aplomb, den die Heldenfiguren auf früheren «Historienbildern» zur Schau zu tragen pflegten. Die Mischung von Erstaunen, Ueberraschung, väterlichem Aerger über den Ungehorsam des kleinen Buben und väterlichem freudigen Stolz auf den muthigen Jungen, womit der unerwartete Anblick seines Anderl das Herz Speckbacher's erfüllen muss, kommt in dessen Blick und Mienen freilich durchaus wahr und lebendig zum Ausdruck, wenn auch Stellung und Haltung des kraftstrotzenden Mannes die schlichte Natürlichkeit einigermassen vermissen lässt, welche die anderen Gestalten des Bildes in hohem Masse auszeichnet.

Das Bild hatte einen grossen und allgemeinen Erfolg, der durch den der folgenden Schöpfungen seines Malers noch überboten wurde. In unserer Zeit, wie in früheren Kunstepochen, hat es nie an solchen Talenten gefehlt, welche beim ersten Auftreten mit ihren Erstlingswerken die Menschen wie im Sturm erobern und sie zu hellem Enthusiasmus entflammen, um dann sehr bald bereits von der rasch erreichten Höhe herabzusinken, nichts Gleichwerthiges mehr zu schaffen und bei ihren ehemaligen Bewunderern fast nur noch ein Gefühl der Beschämung darüber zu erwecken, dass sie sich so täuschen lassen konnten. Defregger bildet den äussersten Gegensatz zu diesen kurzathmigen Genies. Er hat mit jedem neuen Werke während länger als zweier Jahrzehnte immer fester Wurzeln in den Herzen geschlagen und durch fast ein jedes die hohe Meinung neu bestätigt und vermehrt, welche er durch seine erste Schöpfung von seiner künstlerischen Bedeutung erweckt hatte.

Zu diesen Gemälden aus jener Zeit Defregger's gehört auch das liebenswürdige Bild «Die Brüder», eine glücklich erfundene Familienszene aus einem wohlhabenden Tiroler Bauernhause. Der Erstgeborene, ein hübscher Knabe, kommt von der lateinischen Schule aus der Stadt nach längerer Abwesenheit zum Ferienbesuch heim und findet dort auf dem Arm der Mutter ein inzwischen eingetroffenes Brüderchen. Mit halb verlegener Freude und Verwunderung betrachtet er es. Mit herzlichem Vergnügen sehen die Eltern und die andern in dem Zimmer Anwesenden der gegenseitigen Begrüssung des ungleichen Brüderpaares zu.

Ein noch glücklicherer Wurf, als diese Bilder und das eines bäuerlichen Ringkampfes in Tirol, war das Werk, welches noch immer zu Defregger's beliebtesten und berühmtesten gehört, «Der Tanz auf der Alm». Dieser lustige alte Tiroler, welcher das hübsche hochblonde Dirndl zum Tanz aufgefordert hat, es an der Hand gefasst hält und das Bein eben hebt, um im nächsten Augenblick mit seiner munteren Partnerin dahin zu wirbeln und den Boden dröhnend im Takt zu stampfen; dies köstliche naturfrische Tiroler Kind, das dem lustigen Alten gern seinen Willen thut und, neben ihm stehend,

*Franz von Defregger.* Mittagsrast.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

sich lachend nach den umherstehenden und sitzenden jüngeren Männern und Burschen umblickt, die sich schon auf das vergnügliche Schauspiel des Tanzes des ungleichen Paares freuen, — diese prächtigen Gestalten haben sich jeder Vorstellung, jedem Gedächtniss tief und fest eingeprägt, wie die Weise eines echten Volksliedes. Jeder kennt und liebt sie, gleich lebendigen Wesen. So realistisch wahr und ungeschminkt, wie jemals derbe Volksgestalten von einem die Wirklichkeit unbefangen anschauenden und sie ehrlich reproducirenden Künstler gemalt worden sind, erscheinen sie zugleich wie eingetaucht in ein verklärendes Element heiterer Poesie, echten deutschen gemüthvollen Humors. In zahllosen Nachbildungen von jeder Art und Grösse ist dies Bild vervielfältigt worden. Auch die künstlerisch geringwerthigste bewahrt noch etwas von der Wirkungskraft des Originals, eine Eigenschaft, welche diese Gruppe mit Rafaels Sixtinischer Madonna gemein hat, wenn es selbstverständlich auch Niemandem beikommen wird, beide Kunstwerke einander an die Seite zu stellen.

Defregger's künstlerische Laufbahn ist von der vieler anderer moderner Malergrössen besonders dadurch wesentlich verschieden, dass sie kaum ein allmaliges Aufsteigen, eine fortschreitende Weiterentwicklung oder gar Umwandlung seiner Naturanschauung und seiner künstlerischen Ausdrucksweise erkennen lässt. Er ist in seinen ersten Bildern derselbe, wie in seinen noch ganz neuerdings gemalten. Schon in jenen bewies er ein ausserordentliches malerisches Können, das er kaum mehr uberbieten konnte. Aber ebenso wenig zeigt sich ein Herabsteigen von dieser Höhe. Wenn eine Zeit lang während der achtziger Jahre seine Bilder eine mattere, trocknere, kühlere Farbengebung zeigten, woran vielleicht eine leichte Veränderung in seinen Sehorganen die Schuld tragen mochte, so ist diese Periode doch glücklich wieder vorübergegangen, und sein Kolorit hat die alte ursprüngliche Kraft und Wärme zurückgewonnen. Wie diese künstlerische Laufbahn frei von Irrungen und Wirrungen geblieben ist und nicht durch plötzliche Wandlungen überrascht hat, so ist auch sein Lebensgang, seitdem Defregger sich ganz der Malerei gewidmet hatte, meist einfach, glatt und mit einer Ausnahme ohne Stürme, abenteuerliche Schicksale und Vorgänge und grosse „Ueberraschungen" gewesen. Jene Ausnahme bildete die bedrohliche Heimsuchung, die er in den siebziger Jahren zu erdulden hatte. Er erkrankte an Lähmungserscheinungen in den Gliedern. Vergeblich hatte er gehofft, durch wissenschaftliche Aerzte von grösstem Ruf und Namen von diesem Uebel erlöst zu werden, das ihn für immer unfähig zur Ausübung seiner geliebten Kunst zu machen drohte. Seine endliche Heilung fand er in seiner Heimath durch einen bäuerlichen Naturarzt. Durch dessen Behandlung erhielt er wieder den vollen Gebrauch seiner Glieder zurück. Frommen Herzens stiftete er zum Dank für die göttliche Macht, welche ihm durch jenes menschliche Werkzeug die Gesundheit wiedergegeben hatte, der Kirche seines Heimathsdorfes ein dort von ihm ausgeführtes Bild der heiligen Familie. In Bezug auf Reinheit und Holdseligkeit der Madonna, auf Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks steht es nicht gegen die schönsten Marienbilder der alten naiven Meister der Frührenaissance zurück.

Wie er in diesem kirchlichen Gemälde die höchste Zartheit und keusche Anmuth zur Erscheinung brachte, so erreichte Defregger die höchste Kraft und den Aus-

druck der stärksten heissesten Leidenschaft in dem 1873 zu Bozen gemalten Bilde «Das letzte Aufgebot». Wenn er in seinem Speckbacher aus der blutigen Tragödie des Tiroler Volksaufstandes eine heitere Episode herausgegriffen hatte, so gab er hier eine ergreifende und erschütternde Schilderung von furchtbarem Ernst aus denselben Schreckenstagen seines unglücklichen Vaterlandes. Im Verzweiflungskampf gegen die erdrückende Uebermacht sind die Männer und Jünglinge gefallen; das kraftvolle jugendliche Blut ist auf den Schlächtfeldern und in den Strassen der erstürmten und verwüsteten Ortschaften verströmt. Aber noch immer ist der Glaube, die Hoffnung und die heisse Liebe und Treue zum Vaterlande und zum Kaiser in den Seelen der Ueberlebenden nicht erloschen, nicht in all' dem Blut erstickt. Nun, da die Jugend vernichtet ist, greifen die Alten, die Greise, zu den Waffen, zur Büchse, zu «Spiess und Karst und Sense» und ziehen dem Feinde entgegen, um auch ihren letzten Blutstropfen in der Vertheidigung dessen, was ihnen als das Heiligste gilt, zu verspritzen. Manche jener Greisengestalten, welche da im ungewohnten Marschtritte, mit den ungewohnten Waffen beschwert, auf der Dorfstrasse gleichsam aus dem Bilde heraus dem Beschauer entgegen geschritten kommen, sind so schwach, gebrechlich, gebeugt vom Alter, dass nur ein rührender Wahn und frommer Wunderglaube sie und die noch Lebenden hoffen lassen kann, sie vermöchten noch irgend etwas zur Rettung der Heimat zu thun. Aber aus den Augen auch der verwittersten hohlwangigsten Greisengesichter lodert die Glut heiligen Zornes und der Heimatliebe, welche diese schwachen, vom Alter Gebeugten wie nur die Jüngsten beseelt und in den Kampf treibt. Traurig blicken die des letzten Schutzes, der letzten Stützen beraubten Weiber und Kinder dem Zuge des letzten Aufgebotes von der Gasse und von den Häusern her nach. Die bange Ahnung des nahen Endes mit Schrecken, des unentrinnbaren Verderbens liegt wie ein schwerer dumpfer Druck auf den Gemüthern und prägt sich in den gramvollen Gesichtern aus. — Wie in der ganzen Conception, so ist das Bild auch in der gesammten Tonstimmung, in der Farbengebung und Durchführung eines der vollkommensten und bewundernswerthesten, die Defregger je geschaffen hat.

Das Pendant dazu, das er 1876 im Auftrage der Berliner Nationalgalerie malte, die «Heimkehr der Sieger», kann es nicht ganz verleugnen, dass es eben als solches, zum Zweck und in der Absicht, jenem Meisterwerk ein in der Anordnung verwandtes, im Inhalt völlig kontrastirendes Werk gegenüber zu stellen, entstanden ist. Auch hier sieht man einen ähnlich militärischen Zug bewaffneter Tiroler Bauern auf einer Dorfstrasse daher und dem Beschauer entgegen marschiren. Aber hier herrscht heller Siegesjubel und scheint jauchzend und schmetternd durch die sonnige Luft zu schallen. Die Männer und Jünglinge des ersten Aufgebotes in jener Zeit, da das Glück den Aufständischen noch lächelte und Hoffnung auf ein Gelingen ihre Herzen noch schwellte, haben einen Sieg über eine feindliche Truppenabtheilung errungen, Gefangene gemacht, sogar ein Geschütz, eine Fahne erbeutet. Siegesstolz ziehen sie mit ihren Trophäen und ihrer Beute bei Trommel- und Pfeifenklang in den Heimatort ein, wo die Greise und Kinder, die Dirnen und Frauen längs der Strasse wie auf den Vortreppen, den Schwellen, den Hausgalerieen zusammenstehend, freudestrahlend die so glücklich wieder Heimgekehrten begrüssen und anstaunen. Gewiss, es fehlt auch in dieser Masse, in dem hereinmarschirenden Trupp und in den Gruppen der froh bewegten Zuschauer nicht an prächtigen, lebens- und charaktervollen Gestalten. Aber das Ganze trägt doch mehr den Stempel des Reflektirten und künstlich Zurechtgestellten. Es scheint nicht so unmittelbar der Empfindung und inneren Anschauung des Malers erblüht zu sein, wie das Bild des «Letzten Aufgebots». In Bezug auf Kraft, Wärme, Reichthum und Harmonie der Farbenwirkung ist es ihm dabei vollkommen ebenbürtig. —

Die künstlerische Beschäftigung mit dem grossen erschütternden geschichtlichen Drama des Tiroler Volkskrieges führte Defregger unausweichlich dahin, nun auch den Helden derselben und dessen persönliches Schicksal

*Franz von Defregger.* Weihnachtsgabe.

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen. So wählte er aus den letzten Stunden des Sandwirths von Passeyr das Motiv zu einem Blide mit lebensgrossen Gestalten: Der Abschied Andreas Hofers von seinen gefangenen Genossen vor seinem Todesgange. Der Defregger ungewohnte Maassstab verhinderte ihn nicht, die rein malerische Aufgabe fast eben so glänzend zu lösen, wie die, welche er sich in seinen kleineren Bildern gestellt hatte. In der Gestalt des, gefasst und ergeben zum Tode bereit dastehenden, Volkshelden gelang es ihm, dessen eigenstes Wesen, wie es sich in dessen Leben, Thaten, Reden und Verhalten nach allen Schilderungen der Zeitgenossen offenbart hat, in überzeugender Weise zu verkörpern. Wir fühlen und wissen es: so muss er ausgesehen, so sich in dieser schweren Stunde gezeigt haben, so schlicht so fromm ergeben in sein Loos, so frei von jedem theatralischen Pathos, von allem Zurschautragen des Heldenthums. Die Darstellung der ihn umgebenden, theils knieenden, seine Hände küssenden Genossen seiner Kämpfe und seines Schicksals steht der ihres geliebten Führers nicht nach. Die Charakteristik der Köpfe und mindestens eben so auch der Hände dieser Männer ist echt, wahr und kraftvoll. Sie zeigt wieder, wie innig vertraut Defregger mit der Natur und Eigenart seines eigenen Volksstammes ist, dem diese Gestalten erwachsen sind. Die in jeder Hinsicht schwächere Partie des grossen Gemäldes bilden die französischen Soldaten des seitlich im Hintergrunde aufgestellten Exekutions-Pelotons. — Unter den national geschichtlichen Gemälden, die während des letzten Vierteljahrhunderts in Deutschland und Oesterreich geschaffen worden sind, nimmt dieser «Abschied Andreas Hofer's», der heute das stadtische Museum zu Königsberg in Preussen schmückt, eine der hervorragendsten Stellen ein. —

Noch einmal in einem kleineren Bilde hat Defregger damals eine Scene aus dem Leben dieses Tiroler Nationalhelden geschildert. Aber es ist eine Scene, die des packenden Interesses fast gänzlich ermangelt und deren Darstellung den Beschauer kühl lassen muss, wenn auch gerade dies Bild als rein malerische Kunstleistung in Bezug auf Farbe und Malerei zu den allerbesten unseres Meisters gezählt werden muss.

Es stellt die Ueberreichung des kaiserlichen Patents als Statthalter von Tirol an Andreas Hofer durch den Major von Eisenstecken im Hauptquartier des Sandwirths, in der Hofburg zu Innsbruck, dar. Dieser selbst, in der bäuerlichen Schlichtheit seiner ganzen Erscheinung, und die Männer seines Stabes sind wieder vortrefflich charakterisirt und der Gegensatz ist scharf herausgearbeitet, in welchem sie durch ihre Tracht und ihren ganzen Habitus zu dem steif feierlichen, reich uniformirten kaiserlichen Sendboten stehen.

In die Gruppe von Gemälden, in welchen Defregger Scenen aus jener Helden- und Schreckenszeit seines Heimatlandes schildert und seinem starken, innigen Mitempfinden, seiner Begeisterung für sein treues, todesmuthiges Volk und dessen Führer künstlerischen Ausdruck giebt, gehören noch drei spätere Werke des Meisters: Das eine ist die 1883 gemalte Bauernversammlung in einer geheimen Waffenschmiedewerkstatt, zu welcher die Botschaft gelangt, dass das Volk aufgestanden, der Sturm losgebrochen ist. Das andere, drei Jahre nach diesem gemalt, stellt den Speckbacher dar, der eine Versammlung seiner Tiroler zu den Waffen ruft. Beide Bilder sind reich an glücklichen Motiven, an lebensvollen Charaktergestalten und schildern die Stimmungen der Männer in jenen ernsten, entscheidenden, folgenschweren Momenten wahr und packend. Besonders das zweitgenannte aber leidet unter der bereits erwähnten eigenthümlichen, damals bei Defregger bemerkbar gewordenen periodischen Abschwächung des Farbensinnes.

Das dritte ist erst vor zwei Jahren gemalt worden. Es schildert eine ergreifende Episode aus jenem blutigen geschichtlichen Drama: Der von den französischen Schergen vergebens gesuchte jugendliche Führer im Tiroler Aufstande, der Tharerwirth, ist in sicherem Versteck im Hause seines Vaters vor ihnen verborgen. Da dringen Grenadiere bei diesem ein und bedrohen ihn mit dem Erschiessen, wenn er den Aufenthalt des Sohnes nicht verräth. Dieser hat davon Kunde erhalten, sofort seinen Versteck verlassen und tritt in fliegender Eile und leidenschaftlicher Erregung in den Flur, wo sein alter Vater von den französischen Posten bewacht wird. Das Entsetzen, der Jammer des Alten und des jungen Weibes, das sich selbst Opfernden, das Staunen und Erschrecken seiner beiden kleinen Kinder, der Eindruck des Erscheinens des vergebens Gesuchten auf die beiden Grenadiere ist mit der packenden Kraft der Wahrheit und hoher dramatischer Wirkung geschildert.

Noch einmal, einige Jahre nach der Ausführung des Bildes des Todesganges Andreas Hofers, sahen wir Defregger einen bestimmten historischen Vorgang aus noch

Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Winkeltanz.

weiter zurückliegender Vergangenheit zum Gegenstand der Darstellung wählen; diesmal einen aus der bayerischen Geschichte und zwar einen so leidenschaftlich bewegten, wie er ihn in seiner ganzen Laufbahn nur in diesem einen Fall behandelt hat. Die Erstürmung des rothen Thurmes durch die Bauernrotte unter Führung des riesenstarken Dorfschmiedes von Kochel, der mit der Wagendeichsel die geschlossenen Thorflügel einzustossen versucht (in der Weihnacht 1705), schildert dies für die Neue Pinakothek in München bestellte oder angekaufte Bild in lebensgrossen Gestalten. Aber bei allen Vorzügen der Zeichnung und malerischen Durchführung des umfangreichen Gemäldes meint man es ihm doch anzusehen, dass diese Art von Aufgaben dem Meister — wie die Schauspieler und Sänger von manchen Rollen sagen — «nicht recht liegt».

*Franz von Defregger.* Andreas Hofer.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

Wie ganz anders scheint er sich heimisch und behaglich gefühlt zu haben in der Ausführung solcher Bilder, wie die noch aus den Siebziger Jahren und der Zeit vor und nach der Vollendung der «Heimkehr der Sieger» stammenden, wie «der Besuch» und der «Zitherspieler». Dort führt er uns in die saubere Wohnstube eines jungen wohlhabenden bäuerlichen Ehepaares, das sich mit elterlichem Stolz und Glücksgefühl seines ersten kleinen Sprösslings erfreut und sich an der Bewunderung weidet, welche ihm von zwei zum Besuch gekommenen Freundinnen der jungen Frau und Mutter mit Blicken und Worten bezeigt wird. Alle diese Empfindungen und Stimmungen könnten nicht wahrer, nicht beredter und nicht liebenswürdiger durch Haltung und Mienenspiel ausgedrückt werden, als es hier gelungen ist. Dazu ist das Bild in der Farbe von köstlichem Reiz, voll Kraft, Wärme und feinem Schmelz. — Der «Zitherspieler» in einer Tiroler Sennhütte, dem zwei schöne junge Dirnen zusehen und lauschen, theilt die gleichen koloristischen Vorzüge mit jenem «Besuch». Die darauf dargestellten Menschen aber dürften selbst für die Söhne und Töchter eines körperlich so begünstigten Volksstammes, wie dieser südtirolische, etwas zu idealschön gerathen sein. Sie scheinen aus einer anderen Welt zu stammen und alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit ausgestossen zu haben, wenn sie ihre Gottähnlichkeit auch in den echten Kleidern des tirolischen Landvolks bergen.

Die tiefe, glühende Liebe zu seinem Heimatland und Volke, das ihm das erste und schönste der Erde dünkt, lässt Defregger dessen Söhne und Töchter in einem Licht sehen, das alle Schatten auflöst und zerstreut, selbst Elend, Armseligkeit, Schmutz, Hässlichkeit, woran auch in dessen Städten, Dörfern und Gehöften, auf jenen Bergen und in jenen Thälern kein Mangel ist, vergoldet, so dass diese in ihrer nackten Realität auf seinen Bildern nie zur Darstellung und Anschauung gelangen. Wenn ausnahmsweise auch ihnen einmal ein Platz darauf eingeräumt wird, so erscheinen sie gleichsam eingekleidet in das Gewand des poetischen Humors, der sie jedes peinlichen und abstossenden Eindrucks beraubt. Tirol bereisende, seine Höhen beklettернde und ersteigende städtische Touristen und Sommergäste fühlen sich nicht selten veranlasst, den Meister um dieser Schönmalerei willen anzuklagen. Unzweifelhaft haben seine Schilderungen aus dem Tiroler Volksleben, — die bildsaubern Deandeln darauf in erster Reihe — viel zu der Anziehungskraft beigetragen, welche das Land Tirol seit dreissig Jahren in immer noch gesteigertem Maass auf die deutschen Seelen ausübt. Aber wenn diese Bergwanderer und Sommerfrischler aus dem Reich mit der

Erwartung dorthin kamen, auf jedem Tanzboden, in jedem Bauernhause, jeder Schenke und jeder Sennhütte die lebendigen Originale aller jener prächtigen Männergestalten und aller jener in bezaubernder, blühender, gesunder Anmuth prangenden, herzenswarmen und herzenslauteren Mädchen zu begegnen, mit denen auf Defregger's Bildern jene Lokalitäten belebt und gefüllt sind, so erfahren diese Hoffeguts nothwendig eine bittere Enttäuschung. Wer aber wollte dem Maler das alte gute Recht der Kunst absprechen, die Welt und die Menschen schöner zu schildern, als sie der grossen Mehrzahl der nüchternen Beobachter erscheinen? Wer ihm darum grollen, dass er es gethan hat?!

Unerschöpflich erscheint der Reichthum der erfinderischen Phantasie Defregger's, wo es sich darum handelt, immer neue und andere Situationen zu ersinnen, in denen jene jungen Burschen und Dirnen, jene Jäger, Wilderer, Holzknechte, jene Frauen und Kinder aus den Bergdörfern und Höfen Tirols die ihnen wirklich eignen und die ihnen mit poetischer Freiheit angedichteten Vorzüge ihrer Erscheinung und ihres Wesens am eindrucksvollsten entfalten können. Von solcher Art ist das Bild «Antritt zum Tanz» — das Innere einer Wirthsstube, in der die schon versammelten Burschen die hübschen Dirnen jubelnd begrüssen, welche durch die geöffnete Thüre, durch die zugleich der Sonnenschein breit hinein und auf die Diele strahlt, festtägig geschmückt ihren Einzug halten. Die gesunde kernhafte Fröhlichkeit der kraftvollen Jugend, welche die schmucken Mädchen und diese vor Lust Juchzer ausstossenden und wie im stürmischen Schuhplattltanz aufspringenden und den Boden stampfenden Buben beseelt, ihre Glieder beschwingt und von ihren lachenden Gesichtern leuchtet, überträgt sich auch unmittelbar auf den Beschauer. Weniger bekannt geworden ist das «Winkeltanz» betitelte Bild, dessen Kopie diesem Text als Vollbild beigegeben ist. Hier ist der Tanz in einer besonderen Abtheilung eines Treppenflures schon in vollem Gange. Ein hinten auf erhöhtem Platz sitzender Zitherschläger spielt dazu auf. Die kleinen Kinder des Hauses schauen von den Stufen der Treppe zu dem obern Stockwerk zu, wie die Buben mit den Dirnen Hand in Hand oder einander gegenüber sich im Tanz schwingen und drehen, wobei letztere sich gar hübsch und zierlich bewegen und wiegen, bald den Zipfel der Schürze fassend, bald beide Hände auf die Hüften setzend. Durch die Oeffnung der Wand, durch die man hinaus auf die Berghalde blickt, scheint das helle Licht des Sommertages in den «Winkel» hinein und streift die ihm zugekehrten Seiten der tanzenden Paare. Zwei andere sitzen ausruhend auf den Holzbänken. Sie sehen kaum nach jenen hinüber. Jedes von ihnen hat sich so Vieles und so Liebes zu sagen, was es nur allein angeht und kein Anderer zu hören braucht! Vom heitern Lärm der Tanzenden umrauscht, vernehmen sie ihn kaum. Jeder und jede von den Vieren fühlt, sieht und hört einzig den ihm oder ihr zur Seite sitzenden, an ihn oder an sie geschmiegten Liebling und die übrige Welt ist für sie versunken. —

Eine köstliche Gesellschaft von Tiroler Holzschlägern und schmucken Dirnen zeigt das Bild «Plauderei». Auf ihrer Bergwanderung von der Arbeit im Walde haben diese Männer mit den sehnigen Gliedern und den knochigen Gesichtern Halt in der Hütte gemacht, wo die beiden hübschen Madln hausen, und sich auf die Holzbank an den Tisch gesetzt, auf dessen Platte deren Korb mit ihrer Näharbeit steht. Sie verlangen nicht Speise und Trank, oder sie haben bereits eine Milch, ein Stück Brod und Käse erhalten und ihre Mahlzeit vollendet. Sie sitzen nur noch plaudernd zusammen. Der Aelteste scheint das Wort zu führen und den Hübschen erbauliche Geschichten zu erzählen, denen sie gespannt und doch nur mit halbem Verständniss dessen lauschen, was die jüngeren Holzknechte so zum Lachen bringt.

Defregger beweist eine ganz besondere Stärke in der Darstellung zuhörender und zuschauender Menschen. Jeden Grad der Theilnahme an dem Vernommenen und Gesehenen, jede Art und Nuance des Eindrucks, der je nach dem Naturell, dem Alter und Geschlecht derer, die ihn empfangen, verschieden und abgestuft ist, lässt er uns von den Gesichtern und der Haltung derer ablesen, die er in solcher Situation begriffen zeigt. Zwei glänzende und charakteristische Beweise dieser Kunst und der Schärfe der Beobachtung menschlicher Seelenregungen sind die beiden Bilder, deren Kopien diesem Text beigegeben sind: «Das neue Instrument» und «Kriegsgeschichten». Die auf dem erstgenannten dargestellte Scene spielt in einem kinderreichen Tiroler Bauernhause. Einer von den fahrenden Leuten, der mit einer Spieldose umherzieht, ist in das Haus eingetreten und hat um Erlaubniss gebeten, den geheimnissvollen Kasten, den er mit sich trägt, Musik machen zu lassen. Nicht nur für das kleine und das halbwüchsige junge Volk

wirkt diese Musik wie ein reizendes und unerklärliches Wunder, auch den Männern macht es Vergnügen, zuzuhören. Nun ist der mit dem Instrument Umherziehende im Begriff, eine frische Musikplatte einzufügen, und Aller Blicke sind darauf gerichtet, um zu sehen, wie das gemacht wird, und zu ergründen, wie das ganze Ding gebaut ist, das so hübsche Weisen zu spielen vermag. Die mannigfach abgestufte Art, in welcher die den Tisch umgebenden Kleinen und Grossen den Manipulationen des Männchens an seinem Musikkasten zusehen, der verschiedene Ausdruck der naiven Neugierde, der Wissbegierde, der Verwunderung und des Verständnisses in allen diesen Gesichtern der Kinder, der Buben und Mädchen, der jungen und alten Männer ist auf's Feinste dem Leben abgelauscht und wiedergegeben. So ist auch jede Stellung und die Gruppirung der Gestalten so schlicht, wahr und natürlich, dass man nirgends den Eindruck des « Komponirten », des künstlich Gestellten und Abgewogenen empfängt.

Noch kräftiger als hier das Zusehen ist auf dem andern Bilde das Zuhören zur Anschauung gebracht. Ein Soldat von den österreichischen Kaiserjägern, der sich auf Urlaub in seinem Heimatdorf befindet, erzählt den sich um ihn versammelnden Landsleuten seine Erlebnisse in den Kämpfen in Bosnien. Wie das an seiner Seite sitzende, vom Rücken her sichtbare Mädchen und wie die alten und jungen Männer an dem Tisch ihm zuhören, wie sie gepackt von seiner Erzählung der Thaten und Leiden der kaiserlichen Truppen sind, mit welcher Spannung sie ihm lauschen, an seinen Augen, seinen Lippen hängen, — das ist in unübertrefflicher Wahrheit in dem Gesicht und der ganzen Haltung jedes Einzelnen in der versammelten Gesellschaft ausgedrückt. Und auch hier wieder, — welche Kunst der Individualisirung in diesen körperhaft aus der Fläche tretenden echt tirolischen Gestalten bei gemeinsamem nationalen Grundtypus und gemeinsamer Stimmung.

*Franz von Defregger.* Zitherspielerin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

Zu der modernen künstlerischen Anschauung hat sich Defregger nie zu bekehren vermocht; dass es sich in der Malerei einzig darum handeln dürfe, gewisse farbige Eindrücke, die man von der Natur empfangen hat, oder die dem Künstler in der Phantasie aufgegangen waren, im Bilde wiederzugeben; dass es höchst unkünstlerisch sei, den Nachdruck auf das Herausarbeiten menschlicher Charaktere und des Empfindungsausdrucks in menschlichen Gesichtern und Bewegungen zu legen, bestimmte Vorgänge und Handlungen auch von stofflichem Interesse fesselnd und wahrscheinlich schildern zu wollen. Das Alles gefällt sich bekanntlich heute eine grosse Partei von Künstlern und Theoretikern als « Anekdotenmalerei » zu verspotten und zum « alten Plunder » zu werfen. Die Erscheinung der Dinge soll nach ihnen einzig aus einem Mosaik von Farbenflecken bestehen. Wer diese, so wie sie unter den verschiedenen Einwirkungen der in jedem Augenblick wechselnden Beleuchtungen sich dem Auge zeigen, festhält und auf der Bildfläche fixirt, nur der sei der wahre Maler, alles Andere bedeutungslos und überflüssig.

Defregger's Auffassung von der Aufgabe der Kunst ist, wie die aller der Meister, welche bisher dem Herzen ihres Volkes lieb und theuer geworden waren, dieser modernen diametral entgegengesetzt. Seine Hauptstärke besteht gerade im Erfinden anziehender oder ergreifender heiterer oder ernster Vorgänge und Situationen, in deren

*Franz von Defregger.* Sommerhütte

lebendiger und überzeugender Schilderung und in der der seelischen Stimmungen der von ihm gemalten Menschen, deren jeden er in der ganzen Eigenart seiner Körperlichkeit und in allen Einzelheiten seiner Tracht so leibhaftig als möglich darzustellen bestrebt ist. — Von solchen «anekdotischen» oder erzählenden Bildern des Meisters bleiben ausser den hier bereits erwähnten noch viele aufzuführen. Ich nenne nur: «Die Brautwerbung», die der selbstbewusste, stattliche, wohlhabende Bauer mit altväterischer Höflichkeit für seinen scheuen, täppischen Sohn bei der schmucken, rüstigen Bäuerin um eine ihrer hübschen Töchter anbringt; — ein Bild, dessen behaglich heitere Wirkung wieder hauptsächlich auf der so beredt dargestellten Situation und auf der feinen, treffenden Charakterzeichnung und Schilderung der Empfindungen aller Betheiligten beruht. Ferner «Das Preispferd», — eine Scene aus einem oberbayerischen Dorfe. Der auf einem Münchener Oktoberfest preisgekrönte prächtige Hengst ist, mit Kränzen geschmückt, zurückgebracht und wird nun von den Dorfgenossen des Besitzers nach Gebühr bewundert, der mit frohem Stolz das Gefühl des Sieges für sein Pferd auskostet. — Der «Liebesbrief», welcher, von dem in der Stadt beim Militär dienenden Schatz an seine Liebste geschrieben, von dieser und ihrer Freundin gemeinsam mit grosser Freude gelesen wird und auch Wort für Wort in seiner fragwürdigen Stilisirung und Orthographie vom Beschauer gelesen werden kann.

Zuweilen erzählen Defregger's Bilder auch lustige Geschichten, welche den tiefen Gegensatz der städtischen Menschen in der Schwächlichkeit beziehungsweise der Zierlichkeit und Eleganz ihrer Erscheinung und der Künstlichkeit ihrer Gewohnheiten und Manieren zu den kraftvollen, ursprünglichen Kernmenschen seines geliebten Bergvolkes, den Bauern, Jägern, Holzknechten und Dirnen, mit glücklichem Humor illustriren. Eins der bekanntesten ist das in der Berliner Nationalgallerie befindliche Bild «Der Salontiroler», das den städtischen Touristen, den Ferienwanderer in seinem nach Tiroler Schnitt angefertigten funkelnagelneuen Kostüm, in der Sennhütte rastend und von den derben Burschen gehänselt, von den hübschen, lustigen Dirnen ausgelacht, geärgert, argwöhnisch und verdriesslich zwischen ihnen sitzend zeigt. Zu dieser Gruppe Defregger'scher Bilder gehört gleichfalls das Original unseres hier dem Text eingedruckten Bildes «Mittagrast». Ein anscheinend sächsischer Beamter oder Schuldirektor, der mit seinen beiden Kindern, einem Tertianer und einem Backfisch, auf einer Tiroler Bergwanderung begriffen ist, tritt mit ihnen in eine Sennhütte ein, in welcher eine Gesellschaft von acht jungen und älteren Holzknechten, ihre kurzen Pfeifen rauchend, zur Mittagrast um den Tisch am Herde versammelt ist: breitschultrige, kraftstrotzende Enakssöhne, die mit ironischer, halb mitleidiger, kaum unterdrückter Heiterkeit die Ankömmlinge betrachten, denen sie selbst wieder ein Gegenstand des Erstaunens und der Verwunderung sind. Wieder in anderer Weise ist dieser Gegensatz zwischen dem Bergvolk und den Stadtmenschen in dem «anekdotischen» Bilde «Die gute Aussicht» zur Anschauung gebracht. Vor dem Regen hat so ein Stadtherr mit zwei hübschen Damen, wahrscheinlich Frau und Schwägerin, auf der Bergwanderung Schutz in einer Sennhütte gesucht, in welcher Jäger und Holzknechte bei den beiden Sennerinnen rasten. Diesen Männern scheinen die beiden Stadtdamen in der gewinnenden Anmuth ihrer Erscheinung und der einfachen Nettigkeit und Kleidsamkeit ihrer

Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Plauderei.

sommerlichen Reisetrachten gar nicht übel zu gefallen. Sie bezeigen ihnen alle Höflichkeit, deren sie fähig sind, und sagen ihnen, zum nicht geringen Aerger der beiden Dirnen, die schmollend und grollend zur Seite sitzen, die schmeichelhaftesten Dinge. Der nichts ahnende Gatte der einen Dame schaut indess hinaus in die Landschaft und hinauf nach dem Himmel, ob der Regen nicht bald enden und die Sonne wieder durchbrechen will. Die lustigen Tiroler Buben und Dirnen auf dem merkwürdigen Bilde «Zur G'sundheit», deren lachende Gesichter sämmtlich dem Beschauer zugewendet, deren Augen auf die unsern gerichtet sind, während sie die mit rothem Wein gefüllten Gläser erheben, um uns zuzutrinken, — sie scheinen durch unsern Anblick ähnlich berührt, wie jene Holzknechte durch den der Stadtherren. Ihre Munterkeit hat etwas durchaus Ironisches, Spöttisches. Aber von wunderbarer Lebendigkeit ist der Blick aller dieser uns necken grüssenden Augen.

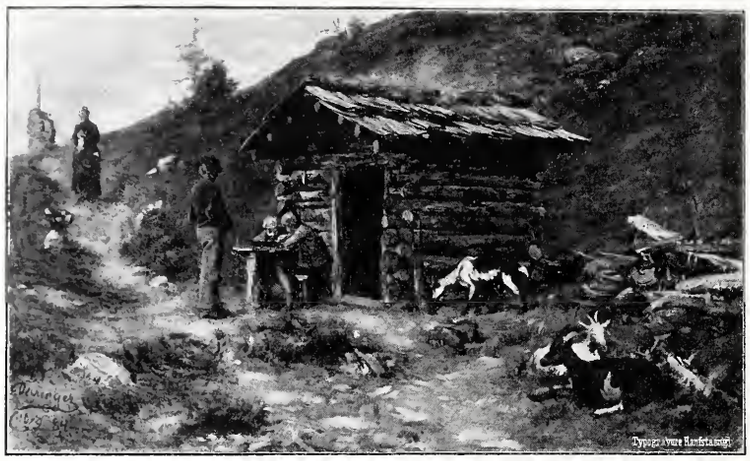
*Franz von Defregger.* Wie die Alten sungen —

Eine Gesellschaft von Männern und Buben aus dem tirolischen Landvolk schildert in voller realistischer Wahrheit und ohne jede Verklärung durch poetischen Humor ein neueres Bild unseres Meisters, «Treibersuppe». Die zum Treiben des Wildes für die Herren Jäger Angeworbenen sitzen um die mit Knödelsuppe gefüllte grosse, tiefe Schüssel, aus der jeder mit dem eignen Löffel herausfischt, was er erlangen kann. Begierig lungernd, in der Hoffnung, dass auch für sie etwas abfalle, sehen die beiden Täckel den Essenden zu. Im Hintergrund stehen die zum Aufbruch bereiten Jäger, noch mit der Wirthin plaudernd.

Unabsehbar ist die Reihe der von Defregger gemalten Einzelgestalten und Brustbilder tirolischer Männer und Dirnen. Diese blicken uns meist aus klaren, ernsten Augen so treuherzig in die unsern, und es geht von ihnen gleichsam ein Hauch von Reinheit und Güte aus, dass ihr Anblick im Innersten erquickt und wohlthut. Ein solches liebliches Tiroler Kind, von dessen Bilde letzteres in vollem Maass gilt, wenn seine Augensterne auch niederblickend von den breiten Lidern bedeckt werden, ist auch die «Zitherspielerin». Im vorigen Jahr gemalt, zeigt das Werk noch die ganze jugendliche Frische und Freudigkeit der Empfindung des Meisters und die vollendete Meisterschaft in der Durchführung aller Theile.

Aus dem gewohnten Darstellungskreise ist Defregger seit jenem ersten Madonnenbilde für die Kirche seines Geburtsortes meines Wissens nur noch zweimal hinausgegangen: in dem phantastisch-scherzhaften, grotesk-humoristischen Bilde «Weihnachtsgaben» (unterzeichnet: «Christabend 1885»), das eine zwergen- oder gnomen-Höhlenbewohner-Sippe aus der prähistorischen Zeit des Gebirglandes schildert: Die Männer ziehen ein mit dem primitiven Bogen und Steinspiess erlegtes Reh in ihre Höhle hinein, wo die halb thierische liebe Familie, das scheussliche Weib und die noch scheusslicheren Kinder, mit der Gier des Hungers und „im Vorschmack künftiger Freuden" dem Heranschleppen des Wildes zusehen. Das Bild ist eine in heiterer Laune gemalte Gelegenheitsskizze, in der auch die Stimmung der Landschaft, das trostlos Unwirthliche und Grausige der Natur, in welche diese Lebewesen versetzt sind, vorzüglich herausgebracht ist. Das zweite jener Bilder, deren Gegenstände nicht der unserm Meister vertrautesten heimischen Welt entlehnt sind, ist das 1886 gemalte der auf Wolken dahinwandelnden Heilandmutter und Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Arm. Eine Gestalt voll Hoheit

mütterlicher Innigkeit und Demuth zugleich, umgeben von lieblichen Engelsköpfchen, die aus den Wolken rings um sie hervorlauschen und die „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttern ebenbürtig“ anbetend begrüssen.



*Franz von Defregger.* Almhütte.

Dass ein Künstler, der so wie Defregger in den Gesichtern der Menschen zu lesen und so ihr eigenstes Wesen in den von ihm gemalten zum Ausdruck zu bringen versteht, auch ein vortrefflicher Bildnissmaler sein muss, liegt auf der Hand. Diese besondere Gattung der künstlerischen Thätigkeit aber hat ihn niemals so sehr in Anspruch genommen, dass sie auch nur für Zeiten seine eigentliche schöpferische Arbeit ernstlich unterbrochen hätte. Die von ihm von Zeit zu Zeit gemalten Bildnisse sind überwiegend solche, die nur zum eignen Vergnügen für seine Freunde oder für das eigne Haus ausgeführt wurden. Eins der originellsten und reizvollsten der letzteren Art gibt unser Textbild wieder. Mit väterlicher Lust und Liebe gemalt, schildert das um Weihnachten vor zwei Jahren entstandene die drei Buben, welche des Meisters glücklicher Ehe entsprungen sind, seinen Franzl, Hans und Friedl, auf des Vaters Wegen wandelnd, d. h. nebeneinander vor zwei Staffeleien sitzend und jeder bieder und emsig auf seine Art malend und zeichnend. Man sieht sie nur in der Rückenansicht, von den Gesichtern nur die perspektivisch verschobene linke Wange. Aber trotzdem ist jeder der kleinen angehenden Künstler so lebendig vor uns hingestellt, dass wir die Besonderheit seines Wesens schon aus der Haltung der Gestalt und des Hinterkopfes deutlich zu erkennen meinen. Nichts Gestelltes, Posirendes ist an diesen Knabenfiguren. Sie scheinen nicht zu ahnen, dass sie gemalt werden, und geben sich in voller naiver Unbefangenheit.

Auch das diesem Text eingedruckte Bildniss des Meisters selbst ist ein Werk von ihm. Vor zwölf Jahren gemalt, ist es auch heute noch von sprechender Aehnlichkeit. Wenn jemals eines Menschen Antlitz der Spiegel seiner Seele gewesen ist, Formen und Ausdruck eines Kopfes in vollster Harmonie mit den Werken gestanden haben, welche sein Geist geschaffen, seine Hand verwirklicht hat, so ist es Defregger's. Mögen diese treuen Augen, welche das Leben und zumal das der Menschen seines Volkes so liebevoll angeschaut, so tief in deren Erscheinung, in deren Herz und Gedanken eingedrungen sind und den Kern der Schönheit und Anmuth auch in der rauhesten und bescheidensten Schale erkannt haben, noch lange Jahre in solcher Klarheit leuchten und blicken wie bisher. Mögen hinter dieser reinen Stirn noch viele verklärte Spiegelbilder der mit diesen Augen beobachteten und erfassten Wirklichkeit erblühen, ebenbürtig jenen, durch die der Meister bis diesen Tag seine Zeitgenossen immer von Neuem erbaut, erquickt und in dem tröstlichen Glauben bestärkt hat, dass die Welt, die schöne Welt kein blosses Jammerthal ist, sondern werth, darauf ein Mensch zu sein.

# JOHANNES.

## EINE KÜNSTLERGESCHICHTE

VON

KARL WOERMANN.

I.

Wer ihm begegnete auf der Strasse,
Sah unwillkürlich sich nach ihm um,
Dem Burschen vom schmucksten Ebenmasse
Mit braunen Augen, so gross, so stumm.
Die Augen waren's. Sie zogen jeden
Zu sich herüber mit Zauberfäden.
Sie waren so gross und leuchtend braun
Und schienen doch nur nach innen zu schaun.

Er hiess Johannes und war ein Maler,
Was man so Maler zu nennen pflegt:
Die einst er geerbt, die wenigen Thaler,
Als Lehrgeld hatt' er sie angelegt.
Vom Pfade, den die Schule geboten,
Noch hatt' er nimmer sich keck entfernt:
Nach wenig Lebendem, vielem Todten
Hatt' zeichnen er und malen gelernt.
Doch als aus dem Malsaal ihn vertrieben
Vorzeitig bitterer Armuth Noth,
Da war er muthig in München geblieben
Und malte tapfer um's tägliche Brot
Er hatte klug sich den Meisterbildern
Der alten Pinakothek geweiht,
Und rasch gelang es ihm, nachzuschildern
Die köstlichen Werke der goldenen Zeit.
Wie Dürer, Murillo und Rembrandt malten,
Das hatt' er heraus — und wie Rubens schuf;
Und weil die Fremden ihm leidlich zahlten,
So war er, so blieb er ..... Kopist von Beruf.

Doch nie in der Natur gelesen
Hatt' er der Kunst geheimstes Wesen,
Noch nie nach echter Künstler Art
So brünstig der Natur und zart
Als wie ein Bräutigam der Braut
In's Antlitz und in's Herz geschaut.
Drum auch beschleunigt er die Schritte,
Wenn einmal ihn in Münchens Mitte
Sein Weg dem Ort vorüberführt,
Wo, frisch getaucht in Lebensfluten,
Die junge Kunst thront, deren Gluten
Das Licht der Sonne selbst geschürt.
Und offen schmäht' er dann die Brunst
Der jugendfrischen Feuergeister
Und lobte nur die alten Meister
Und ihre ewig junge Kunst.
Doch heimlich zog ihm mit Klagetönen
Die alte Wahrheit durch den Sinn,
Dass ewigjung auch im Reich des Schönen
Nur bleibt, was jung war vom Beginn.
Und heimlich knirschte er mit den Zähnen
Und fluchte der Fessel, die er trug,
Und wagte in heissem Traumessehnen
Zu Sonnenhöhen den Adlerflug
So wandelt' er einsam durch die Gassen,
Den Blick in sich zurückgewandt,
Bis er, entflohn den Menschenmassen,
Vor seinen alten Bildern stand.

Ernst sass er vor der Staffelei.
Noch einen Zug, und er war frei.
Es war sein letzter Pinselstrich
Am Abbild jenes Meisterstückes,
Auf dem der grosse Rubens sich
Gemalt in Stunden reinsten Glückes
Mit seiner Isabella Brandt,
Der jungen Gattin, Hand in Hand.
Johannes sah sich um im Saale,
Den, mild durchglüht vom Mittagsstrahle,
Der durch das Glasdach niederfiel,
Sein Blick durchschweifte ohne Ziel.
Doch hatt' er bald ein Ziel gewonnen:
Er traf ein Mädchenangesicht,
Mit hellen Augen, klar wie Sonnen,
Und warm wie weiches Frühlingslicht.
Mit ihren Eltern, zücht'ger Weise,
Schritt Anna durch des Saales Glanz.
In München fremd, auf langer Reise,
Umschwärmten sie der Bilder Kranz.
Rasch näherten sie sich Johannes
Und rasch dem Werk, vor dem er sass,
Indess der Blick des jungen Mannes
Die Fremden weltvergessen mass.

War es sein Blick, der sie gezogen,
Das braune Auge, lichtdurchstrahlt?
War es des Bildes Frühlingswogen,
Das Rubens sonnenhell gemalt?
Johannes trat zurück bescheiden,
Zog seine Staffelei zur Seit'
Und liess der Fremden Blick sich weiden
An Rubens' Farbenherrlichkeit.
Sie priesen laut das Bild der Minne,
Doch flochten ein des Nachbilds Ruhm,
Das, rasch geprüft mit mildem Sinne,
Ward der Beglückten Eigenthum.
Auch Anna prüft' es mit Entzücken:
«Ach! dass ich's selbst so treffen könnt'!
Ich glaube fast, es müsst' mir glücken,
Wär' reich're Uebung mir vergönnt!»
Ihr Vater drauf: «In schlicht'ren Farben
Hast du ja manches schon gewagt.
Die Kunst, die andre sich erwarben,
Warum denn wär' sie dir versagt?»
Da flammt ihr Auge Freudenstrahlen:
«Ihr willigt ein, ihr lasst's geschehn?
Ich lerne hier in München malen,
Eh' Rom wir und Neapel sehn?»
Die Mutter billigt's, liebreich nickend,
Und sprach in welterfahr'nem Ton,
Johannes in das Antlitz blickend:
«Der Lehrer, denk' ich, fand sich schon.»
Johannes konnte kaum erwidern.
Es lag wie Erz in seinen Gliedern
Und traumschwer zog's durch seinen Sinn,
Als ihm die Mutter reicht' die Hand
Und, schüchtern-keck, als Schülerin
Das schöne Mädchen vor ihm stand.

II.

Am lauschigen Wäldchen in Münchens Mitte
Liegt, breit gelagert, der Gasthofbau,
Drin jeder der eigenen Heimat Sitte
Gelassen und vornehm trägt zur Schau.
Dort rasten im Schatten hoher Bäume
Auch unsere Reisenden aus Berlin
Drei Monde nun noch im Reich der Träume,
Eh' über die Alpen sie weiterziehn.
Ein luftiger Raum, mit Nordlichtschimmer
Dem offenen Hofe zugekehrt,
Ist Anna's trauliches Werkstattszimmer,
In dem Johannes sie malen lehrt.

O Wonne zu lehren, o Lust zu lernen,
Wenn Jugend der Jugend Odem spürt,
Des Lehrers Wort, wie aus Wunderfernen
Ein goldener Klang, die Seele berührt!
Da fliegen die Pulse fieberisch jagend,
Der Mund verstummt und das Herz erbebt,
So oft die Schülerin leise fragend
Den Blick zum Blicke des Lehrers erhebt.
Und was die Lippen zu sagen zaudern,
Da doch die Mutter am Fenster sitzt,
Die plötzlich redenden Augen plaudern
Einander es aus, dass es leuchtet und blitzt!

Doch als Johannes, zum üppigen Mahle
Im langen holzgetäfelten Saale
Von Anna's Eltern gebeten zu Gast,
Zur Seite ihr sass, den Alten genüber,
Ward stummer wieder sein Blick und trüber:
Er sass, wie von Scham und Reue erfasst.
Und ob auch der Schaumwein perlt in der Schale
Und heiter der Alte herübernickt,
Die Mutter, umspielt vom Demantenstrahle,
Mit freundlichen Reden in's Aug' ihm blickt,
Und ob auch Anna den schmucken Genossen
Mit sinnigen Worten innig beglückt, —
Einsilbig erwidert er und verschlossen; —
Doch, was er sagt, gefällt und entzückt.
Sie priesen alle, als er gegangen,
Des Künstlers Ernst und bescheidenen Sinn;
Und Anna träumte in süssem Verlangen
Entgegen des neuen Tages Beginn.

Johannes aber stürmte verlassen
Hinaus in die weiten, wogenden Gassen,
In deren bläulichen Dämmerschein
Das Gaslicht rotgelb züngelt' herein,
Hinüber zum buschigen Isargestade,
Wo einsam er wandelt' finstere Pfade.
Dort kühlt ihm ein Lufthauch die brennende Stirn;
Doch fieberisch wogt es ihm im Gehirn:

«Wer bin ich? was kann ich? was hab' ich geleistet,
Dass ich mich, lehren zu wollen, erdreistet;
Und bin doch selbst noch so weit vom Ziel,
Und hab' noch zu lernen so viel, so viel!
Wer bin ich, dass ich mich unterwinde,
Den Blick zu erheben zum Sonnenkinde?
Nichts brächt' ich als Liebe, sie brächte das Gold:
Mein Leben lang blieb' ich in ihrem Sold.»

War Narrheit die Liebe, die ihn begeistert,
War Narrheit der Stolz, der den Aermsten meistert':
Sein Herz war zum Ueberlaufen voll:
Der Stolz und die Liebe machten ihn toll.

Jetzt stand er starr auf der Isarbrücke;
Die Wogen schäumten in rasender Tücke.
«Ein Sprung hinab in die tosende Flut,
Und gestillt wär' das Fieber, gelöscht die Glut!»
Da hallte die Brücke von Tritten wieder,
Studenten sangen lustige Lieder.
Ihr Singen, ihr Lachen, ihr Lebensglück,
Zum Leben zog es auch ihn zurück.
Heim schlich er, von wirren Bildern umfangen,
Und warf sich auf's Lager mit schwerem Sinn;
Dann träumt' er, auch er, mit neuem Verlangen
Entgegen des neuen Tages Beginn.

Zu Monden wurden die Tage und Wochen;
Schon nahte heran der Abschiedstag;
Die Herzen schlugen im gleichen Schlag;
Doch nimmer wurde das Wort gesprochen.
Johannes wurde fester und freier,
Je näher die Trennungsstunde kam,
Doch wob sich aus Liebe und Liebesgram
Um Anna's Stirne ein grauer Schleier.
Was bliebe dem Blick der Mutter verborgen?
Sie hatte alles geseh'n und gewusst.
Sie forschte und fragte. An ihrer Brust
Enthüllte Anna des Herzens Sorgen.
Die Mutter beichtet' es ihrem Gatten.
Der Alte war zu Allem bereit.
«Er ist zu bescheiden. Dass wir es gestatten,
Ich sag's ihm selbst zu geeigneter Zeit.
Wozu denn all der goldene Schimmer,
Der Kelch des Glücks, aus dem wir geschlürft,
Wenn unsere einzige Tochter nimmer
Dem eigenen Herzen folgen dürft'?»

Dann nach der Tafel lud er Johannes
Zur Ausfahrt ein. Sie fuhren zu zwei'n
Hinaus durch den Park zum Rande des Tannes,
Der dunkel umsäumt die Au' und den Rain.
Aumeisters Frieden und Waldluft-Frische!
Den Alten durchrieselte fröhliche Kraft.
Dort unter den Bäumen am blanken Tische
Trank mit dem Jungen er Brüderschaft:
«Ward mir ein Sohn versagt vom Geschicke
Betracht' ich nun dich als meinen Sohn.
Wahrhaftig vom ersten Augenblicke,
Da dich ich gesehen, liebt' ich dich schon.»

Kaum konnte Johannes an sich halten,
In seine Wangen schoss das Blut.
Er drückte stumm die Hand des Alten,
Zum Weinen schwer war ihm zu Mut.
Und schweigend sassen sie beisammen,
Getroffen beide bis ins Mark,
Bis sie im Glanz der Abendflammen
Nach Hause fuhren durch den Park.
Da sprach der Alte leise weiter:
«Ich bitte dich um eine Gunst:
Sei nach dem Süden uns Begleiter!
Neu blüht im Süden deine Kunst!»
«Nein, nein, der Süden würd' sie morden!»
Johannes rief es fassungslos,
«Ich wurzle fest im heim'schen Norden,
Nur in der Heimath werd' ich gross.»
Da rief der Alte, halb von Sinnen:
«Dann folge doch des Herzens Zug!
Ein Doppeldasein zu beginnen,
Bist du wahrhaftig Manns genug!
Dass ihr euch liebt, ich kann's beschwören,
Ich fühl' es, dass du Anna liebst;
Und heut' noch soll sie dir gehören,
Wenn heute du dein Wort ihr giebst.»

«Lass ab, lass ab, mein Herz zu quälen;
Es schlägt wie andere Herzen, warm.
Doch nimmer kann ich mich vermählen.
Nur wenig schaff' ich und bin arm!»
«Du Thor, was sprichst du, dir zum Leide!
Da fahr' ein Donnerwetter drein!
Genug besitz' ich für euch beide
Was mein und ihr ist, ist auch dein!»
Johannes drauf, vom Zorn geröthet,
Als kämpf' er für sein Seelenheil:
«Wenn alles Gold der Welt Ihr bötet, —
Um Gold wär' doch mein Herz nicht feil.
Nein, nein, ich fühl's, ich darf hienieden
Nicht glücklich sein so leichten Kaufs.
Ob ich hindurch mich kämpf' zum Frieden,
Geheimniss ist's des Schicksalslaufs.»

Erschüttert sassen sie und schwiegen,
Von Traumgestalten wirr umspielt,
Bis an den breiten Gasthofstiegen
Der leichte Wagen wieder hielt.
Doch als vor der bekannten Pforte
Johannes mit dem Alten stand,
Reicht' er mit raschem Abschiedsworte
Entschlossen plötzlich ihm die Hand:
«Dank, tausend Dank für alles Gute
Und Liebe, das ihr mir gethan!
Ich fühl's wie Fieberglut im Blute:
Hier trennt sich uns're Lebensbahn.
Noch einmal mit hinauf zu gehen,
Verweigert mir den Dienst mein Fuss.
Vielleicht, vielleicht — auf Wiedersehen!
Und Anna — meinen Abschiedsgruss!»

Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Thaererwirth.

Fest sprach er es und war verschwunden.
Der Alte starrte stumpf ihm nach.
Dann zog mit frischen Herzenswunden
Er sich zurück in sein Gemach . . . .
Als andern Tags er mit den Seinen
Dem Alpenkamm entgegenfuhr,
Sass Anna bleich da, blind vom Weinen,
Ein armes Kind des Schmerzes nur!

III.

Hinaus, hinaus! Die Welt ist so gross,
Der Himmel so hoch, so leuchtend die Luft!
Hinaus, hinaus in's Dachauer Moos!
Hinaus in den Wald- und den Haideduft!
Hinaus, in der Luft und im Licht zu baden,
Hinaus zu des Würmsee's Prachtgestaden,
In dessen hellem, smaragdenem Glanz
Sich spiegelt der fernen Alpen Kranz!

Feldafing und Tutzing! waldige Wege
Und leuchtende Fernen und Blüthengehege!
Seeseiten und Bernried! Riesenbäume!
Und blumige Wiesen als Ufersäume!
Und drüben die Rottmannshöhe! Wie weit
Dehnt rings sich die lachende Herrlichkeit!

Johannes folgte zum ersten Mal,
Frei einen sonnigen Sommer lang
Von täglicher Noth und nagender Qual,
Des eigenen Herzens stürmischem Drang.
Er eilte hinaus an's Herz der Natur,
Hinaus in die fluthdurchrauschte Flur.
Die Blumen blühten, die Sonne strahlte,
Die Berge schienen zum greifen nah.
Da sass er und sah, da sass er und malte,
Und staunend malte er, was er sah;
Denn plötzlich hatt' sich ihm Alles erschlossen,
Was lang ihn gequält, was lang ihm gefehlt.
So lichtdurchflossen, so glutdurchgossen,
So ganz vom göttlichen Odem beseelt
Erschien ihm die Welt, wie er nie sie gesehen,
Und fast so strahlend, in Licht getaucht,
Sah er sie, sonnenglanz-durchhaucht,
Auf seiner Leinewand neu erstehen.

So zwischen dem See und dem Waldesrand
Zu sitzen, den Pinsel in sehender Hand,
So dazusitzen in blumiger Au,
Hoch über sich, leuchtend, des Himmels Blau
Und vor sich die Alpen am Erdensaum,
Das schien ihm ein wonniger Märchentraum;
Und blütenumsprossen und frühlingsmild
Erschien in dem Traume ihm Anna's Bild.
Wohl zog es wie Schmerz durch seine Brust,
Dass er von ihr scheiden, sie meiden gemusst;
Doch zog es vorbei, wie ein Wolkenspiel,
Aus dem ein Schatten zur Erde fiel;
Denn dass er der Aermsten, selbstvergnügt,
Die bitterste Kränkung zugefügt,
Das ahnte er nicht, das wusste er nicht.
Er sah in dem Traum sie im lachendsten Licht
Und sah ihr in's Auge, der selige Thor,
So frei und innig, wie je zuvor.
Sie liebte ihn ja und er liebte sie heiss;
Und wenn er jetzt kämpfte, sie war der Preis;
Und wenn er, zum Trotze den Hindernissen,
Das leuchtende Ziel erreicht im Flug,
So werd' er sie schon zu finden wissen
Und heim sie führen im Siegeszug.

So sass er und malte, so sann er und träumte;
Da stand am Schilf, das den See umsäumte,
Im lichten Gewande ein blühendes Weib
Johannes malte es, rasch entschlossen,
Von Blumen umsprossen, vom Lichte umflossen.
Sie sah es und blieb wie zum Zeitvertreib.

So sann er und träumte, so sass er und malte,
Da stand der junge Jäger am Holz,
Dem Abends im Dorf er die Zeche zahlte.
Der hielt ihm Stand, und sein Auge strahlte;
Dem Künstler zu stehen war er stolz.
Es war ein Bursche so schlank und so stramm
Wie je nur einer vom Alpenstamm.

So füllten Johannes' Studienmappen
Sich rasch mit Skizzen aus Wald und Flur.
Nun braucht' er nicht mehr im Dunkeln zu tappen,
Nun hatt' er in's Herz geschaut der Natur.
O Seligkeit! ihr in's Herz zu schauen,
Die eigene Liebe schaut' er hinein.
Ihm glänzten die Berge, die Triften, die Auen
Im leuchtenden Liebessonnenschein.
Die lichte Natur und die Liebesflammen
Sie flossen zusammen in himmlischer Brunst,
Sie flossen vor seinen Augen zusammen
Und wurden in seiner Seele zur Kunst.

So hob er die heil'ge Natur auf den Schild.
So malt' er sein erstes eigenes Bild:
In blumigen Rasenraines Schwelle
Die blühende Maid am Waldesrand,
So wahr, als sei sie leibhaftig zur Stelle,
Und doch so licht, wie vom Himmel gesandt.
Und bei ihr der schmucke Jägergeselle,
Der neben ihr stand, halb abgewandt,
Als sie mit Augen voll Sonnenhelle
Die Blumen ihm reichte mit zarter Hand,
Die Blumen, die sie zum Strausse wand.
Er aber wies sie zurück mit der Linken
Und wies mit der Rechten zum Walde hinauf.
Sie sah in der Abendsonne blinken
An seinem Rücken der Flinte Lauf,
Sie sah, dass im Walde, fern und hoch,
Ein Rudel Rehe vorüberzog;
Doch scheidend wandt' er das Angesicht
Zur Schönsten zurück im Abendlicht;
Und alles, was ihm die Seele bewegte,
Die Lieb' und der Stolz, die im Herzen er hegte,
Es lag in des Blickes heisser Glut,
Der fest und tief in dem ihren ruht'.
Und zwischen den Blumen im Vordergrunde,
Sich lustig tummelnd, des Jägers Hunde!
Und rechts der waldigen Höhe Bogen!
Und links des Landsees schimmernde Wogen!
Und ferne über dem glitzernden See
Der zackigen Alpen leuchtender Schnee.

Es war kein Bild von heroischem Zug,
Kein Bild von gewaltigem Geistesflug;
Doch Alles gesund und Alles wahr
Und köstlich gemalt und sonnenklar,
Die Formen und Farben vom Himmelslicht
Zusammengehalten im Gleichgewicht,
Des Alls und der Menschheit Seele gepaart
Zu echter Kunst von inniger Art.

Im säulengeschmückten Künstlerhaus
Nun stellte das Bild Johannes aus,
Im Kunsthaus drüben am Gartensaum,
Drin's sprüht und schimmert wie Bergflut-Schaum.
Er hatt' es «Stolz und Liebe» getauft.
Am nächsten Tag schon war es verkauft.
Und Alle lobten's, und Jedermann
Beneidet den Glücklichen, der es gewann.
Doch neidlos tönte Johannes' Preis
In Münchens Künstler- und Kennerkreis.

Gefeiert von Künstlern, gerühmt von Kennern,
Geliebt von den Frauen, verehrt von den Männern,
Genoss Johannes zum ersten Mal
Der Hauptstadt Lust und der Hauptstadt Qual.
Doch siegte die Qual nur allzubald.
Er sehnte sich wieder hinaus an den Wald,
Er sehnte zurück sich aus all dem Dunst
Ans Herz der Natur und ans Herz der Kunst,
Er sehnt' sich aus all dem Liebesglück
Nach seinem Liebessehnen zurück.

Hinaus! hinaus! auf's Neue hinaus!
Zum Waldesweben, zum Wellenbraus!
Dort schwoll ihm von heiliger Schaffenskraft
In allen Adern der Lebenssaft.
Die Spiegelbilder der grossen Natur
Nun schmückte er bald mit Menschen nur,
Mit wirklichen Menschen von Fleisch und Blut,
Voll Zornesgewalt und Liebesgluth,
Und bald mit Wesen in Menschengestalt
Voll Liebesgluth und Zornesgewalt,
Der Dichterträume fröhlicher Brut,
Voll lachender Lust und voll Uebermuth.

Die Liebe, die er im Herzen trug,
Die Kunst und das Glück, sie blieben ihm hold
Bild malt' er auf Bild, und Zug um Zug
Erhielt er zurück sie, verwandelt in Gold.
So flossen ihm fast wie Traumesweben
Zwei arbeitsschöne Jahre dahin.
Von Allem sah er sich schon umgeben,
Wonach ihm einstmals stand der Sinn.
Und immer üppiger spross und mächt'ger
Empor der heimlichen Liebe Keim,
Je anmuthsreicher er sich und prächt'ger
Geschmückt sein eigenes Künstlerheim.
Bald konnt' er die Sehnsucht nicht mehr zügeln,
Die ihn zu Anna's Füssen zog,
Bis er mit brausenden Dampfesflügeln
Dem weiten Norden entgegenflog.

IV.

Am Himmelszelt, dem nordisch blassen,
Hellgraue Wolken eilig ziehn;
Und dunkelgraue Menschenmassen
Ziehn durch die langen breiten Gassen
Der jungen Riesenstadt Berlin.
Doch vor dem Brandenburger Thor
Steigt aus dem farbigen Blumenrande,
Erhaben wie ein Kirchenchor,
Der frische deutsche Wald empor,
So echt wie einer nur im Lande.
Und rings um grüne Waldesgrenzen
Dehnt endlos sich das Häusermeer.
Die blanken Spiegelscheiben glänzen
Hervor aus Blüthenbüschen-Kränzen
Und Säulenhallen, marmorschwer.
Umstrahlt von heisser Mittagshelle,
Stand an umblühten Hauses Schwelle
Johannes, Einlass heischend, dort.
Ein alter Diener, rasch zur Stelle,
Fiel weinend ihm sogleich in's Wort:
«Ach! ach! der Herr nennt Unglücksnamen!
Wie soll ich Alles nur gestehn?
Die Thränen, die in's Aug' mir kamen,
Verrathen halb schon, was geschehn:
Die alte Herrschaft ist gestorben,
Nachdem sie Hab' und Gut verlor.
Der neuen, die dies Haus erworben,
Nun hüt' ich das bekannte Thor.»
«Und Anna?» rief Johannes bebend.
Schrill klang es, wie ein Schmerzensschrei.
«Sie lebt, doch lebt mehr todt als lebend,
Von keiner Erdensorge frei.»
Und als Johannes starr vor Schrecken,
Mit Augen, Mitleid zu erwecken,
Dem Pförtner in das Antlitz sah,
Erzählt' er Alles, wie's geschah.
«Ach Herr, ich denke gar zu gern
An meinen guten alten Herrn.
Gross war sein Glück, gross sein Verstand,
Doch rein sein Herz, rein seine Hand.
Als so nach alter Bürgerart
Er grossen Reichthum sich gespart
Da wollt' er frei sein bis zum Grab,
Brach hinter sich die Brücken ab,
Im Schooss des Glückes selbst zu ruhn
Und Gutes aller Welt zu thun.
So stand er da, ein Ehrenmann,
Der aller Herzen sich gewann.
Doch weil auf ihn konnt' jeder baun,
Schenkt' andern er zu viel Vertraun:
Was er durch Müh' und Fleiss erzielt,
Die andern haben's ihm verspielt.
Als mit den Seinen vorig Jahr
Er noch im fernen Süden war,
Zerbrach wie Glas sein ganzes Glück;
Er kehrte bettelarm zurück,
Doch lernt' nicht mehr, was Unglück lehrt.
Am Tag nachdem er heimgekehrt
Fand man ums erste Morgenroth
In seinem Bett den Alten todt.
Bleich lag er da, von Blut bedeckt,
Auf weissem Linnen hingestreckt,
An seiner Schläf' — ich seh es noch
Der Kugelwunde kleines Loch.
Mein guter, guter Herr! Es barg
Am dritten Tag die Gruft den Sarg ....
Und meine liebe Herrin drauf!
Ihr schien verwirrt der Weltenlauf.
Ein schweres Fieber streckt' sie hin
Und Nacht umhüllte ihren Sinn.
Das Fräulein pflegt' sie gut genug,
Doch schon nach vierzehn Tagen trug
Man sie, auch sie, zu diesem Haus
Zur letzten Ruhestatt hinaus.»

«Und Anna?» abermals entrang
Johannes Brust sich's schmerzensbang.
«Ach Herr, ich seh's, der Herr fühlt mit,
Was ich um unser Fräulein litt.
Das arme Fräulein floh verstört
Das Haus, das nicht mehr ihr gehört'.
Man liess ihr kaum vier Wochen Zeit
Zu ordnen ihre Dürftigkeit.
Mir war's, als sie dies Thor verliess,
Als ob ich selber sie verstiess!
Fast aller Habe war sie bar;
Doch hiess es, dass sie in dem Jahr,
Da von Berlin sie weilt' entfernt,
Die Kunst der Malerei erlernt.
Sie selber sprach, sie dächte nun
Den armen Fraun es gleich zu thun,
Die in Gemäldegalerien . . . . . .»
Da unterbrach der Künstler ihn:
«Wo wohnt sie? Ist sie in Berlin?»
«Ach Herr, wohin wohl sollt' sie ziehn?
Hier blieb sie, wo die Kunst sich lohnt.
Doch weiss ich nicht, wo jetzt sie wohnt.»

Johannes war's als würd ihm mitten
Durch's arme Herz hindurchgeschnitten.
Er liess den Diener grusslos stehn,
Der ihn mit langen, hast'gen Schritten
Sah durch den Wald stadteinwärts gehn.

Wohin er eilt', sein Glück zu finden,
Johannes hatt' dess selbst nicht Acht:
Durch's Säulenthor, entlang den Linden
Zog weiter ihn des Schicksals Macht;
Und von der Marmorbilderbrücke
Durch's blüthenduft'ge Lustgeheg
Zum Heim der Völker-Meisterstücke
Führt ahnungssicher ihn sein Weg.
An ion'schen Säulenkapitälen
Vorüber steigt die Trepp' empor;
Zu lang gedehnten Bildersälen
Führt links und rechts ein Eingangsthor.
Still war es im Velasquez-Raume,
Wo Kunst geworden die Natur;
Ein Weib stand, malend wie im Traume,
Vor dem Prinzesschenbilde nur.
Johannes blieb am Eingang stehen,
Von Furcht und Hoffnung festgebannt
Ihr Antlitz konnt er noch nicht sehen;
Doch hatt' er Anna gleich erkannt.
Im schlichten schwarzen Wollenkleide
Vertieft in ihre Malerei,
Stand ohne Schmuck sie und Geschmeide
Geschäftig vor der Staffelei.
Ob sie im Rücken spürt' den Späher?
Sie wandte plötzlich ihr Gesicht.
Erschrocken trat Johannes näher:
Sie war so bleich wie Mondeslicht.
Leis auf schrie die verlassne Waise,
Als er ihr nahte, frisch und roth,
Nur «Arme Anna» sagte leise
Und liebreich ihr die Rechte bot.
Sie nahm sie nicht. Sie senkte zitternd
Den Blick, der scheu zu Boden glitt,
Und zog, sich selbst den Kelch verbitternd,
Vor ihm zurück den schwanken Schritt.
Johannes sah's und sprach betroffen:
«Ach Anna, kennst du mich nicht mehr?
Sieh' heut' erfüllt sich unser Hoffen!
Dich heimzuholen kam ich her.»
«Mich heimzuholen?» halb verstohlen
Entwand es ihren Lippen sich,
«Johannes, ach, mich heimzuholen?
Du redest irr. Ich fürchte mich.»
«Ach Anna, wohl hab' ich vernommen,
Was dir vom Schicksal ist geschehn;
Ich werde mit dir, schmerzbeklommen,
An deiner Eltern Grabe stehn.
Jetzt aber denk' auch du der Wochen
Die wir verlebt am Isarstrand:
Was unsre Herzen dort gesprochen,
Das meine spricht's noch unverwandt.»

Franz von Defregger pinx.

Copyright 1895 by F. Hanfstaengl, München.

Ein neues Fuhrwerk.

«Johannes, rede nicht von Herzen:
Du zogst zurück dich stolz und kalt,
Als dir, nur dir, mit tausend Schmerzen
Das Pochen meines Herzens galt.»
«Ach Anna, bin ich stolz gewesen,
Vielleicht doch hatt' ich Grund dazu.
Jetzt ist mein Herz vom Stolz genesen.
Ich bin so frei, wie damals du.
Jetzt kann ich mich und dich ernähren,
Dem goldnen Sonnenscheine nah!
Jetzt muss die Liebe ewig währen,
Jetzt werde mein, jetzt sage ja!»
«Nein nein! Dich nennen alle Lippen;
Als Sieger ziehst du bei uns ein.
Ich mag nicht von dem Kelche nippen,
Der voll von deines Glückes Wein.
Warst damals du im Recht, Johannes —
Ich bin, wie du, von edlem Holz.
War es bei dir der Stolz des Mannes,
So ist's bei mir des Weibes Stolz.
Ich bin nichts, habe nichts auf Erden
Und weiss, warum ich dir gegrollt.
Nein, nein! dein Weib kann ich nicht werden,
Der Himmel hat es nicht gewollt!»

Sie zitterte an allen Gliedern,
Ihr Antlitz war verzerrt von Qual.
Johannes wollte mild erwidern . . . .
Da traten Lauscher in den Saal.
Und, mit sich selbst nicht mehr im Streite,
Liess Anna ihn erschüttert stehn.
Sie stellte rasch ihr Bild zur Seite
Und rüstete sich heimzugehn.
Er wollte folgen ihren Schritten,
Sie draussen um Erhörung bitten,
Da traf ihr Blick ihn, hart wie Stahl,
Vernichtend wie ein Wetterstrahl.
Sie ging, und wie gelähmt vom Blitz
Sank hin er auf den Ruhesitz,
Der ungestümer Schauenshast
Zur Sammlung winkt und stiller Rast.
Dort blieb Johannes sitzen, blieb,
Bis ihn hinaus der Wächter trieb,
Als er die Bildersäle schloss
Und auf die Strassen strömt' der Tross.

Da stand Johannes, lebenssatt,
Allein in der gewalt'gen Stadt,
Dem Schiffer gleich auf wildem Meer,
Den Ebb' und Fluth treibt hin und her,
Weil ihm zerbrach das Steuerrad,
Das ihm zum Ziel gebahnt den Pfad.

V.

Wem Künstlerruhm mit leuchtenden Gluten
Die Stirne geküsst, im Sonnenschein,
Der treibt auf den weiten Lebensfluten
Nicht lang' verlassen und allein.
Dass nach Berlin Johannes gezogen,
Die Linden rauschten 's einander zu.
Des Grossstadtlebens schäumende Wogen
Umtosten ihn ohne Rast und Ruh'.

Die grossen Augen, so leuchtend braun,
Sie bannten die Männer, berauschten die Fraun,
Wie einst an der Isar, so jetzt an der Spree:
Sie schienen die Welt nur im Traume zu schaun,
Im Traume von Lust und verhaltenem Weh!

Die Maler und Mimen der Hauptstadt sitzen
Mit glänzenden Reden und sprühenden Witzen
Beim Abendgelage traulich beisammen.
Die Pfropfen springen. Die Gläser blitzen.
Hell leuchten die elektrischen Flammen.
Auf weichen Teppichen tragen leise
Herbei die Diener im festlichen Frack
Das köstlichste, was an Trank und Speise
Ersonnen verwöhnter Menschengeschmack.
Die schönste junge Tänzerin sitzt
Johannes zur Seite auf schwellendem Pfühle.
Ihr Busen wogt und ihr Auge blitzt
Wie Wetterleuchten in duftiger Schwüle.
Sie schmiegt sich an ihn und schenkt ihm ein
Und wiederum ein den perlenden Wein.
Er lässt es geschehen, bis streng und mild,
Am Geist ihm vorbeischwebt Anna's Bild.
Da reisst er sich los aus dem Saus und dem Braus
Und stürmt allein in die Nacht hinaus.
Doch andern Tags, in der Werkstatt Weite,
Umgaukelt ihm plötzlich wieder den Sinn
Das Bild der üppigen Tänzerin,
Bis müde er wirft den Pinsel zur Seite
Und träumend sich streckt auf den Divan hin.

Es stürmt und schneit. Der goldene Westen
Der Zweimillionen-Seelen-Stadt
Berauscht sich wieder an schimmernden Festen
Und schmaust und plaudert und tanzt sich satt.
Johannes war in des Reiches Norden,
Begehrt und verehrt allüberall,
Kaum wusste er wie, zum Tänzer geworden,
Gefeiert eilt er von Ball zu Ball.
Das ist ein Schimmern und Flimmern und Funkeln,
Ein Rauschen unter dem Kerzenglanz!
Mit lieblichen Blonden und feurigen Dunkeln
Schwingt sich Johannes im wirbelnden Tanz.

Mit einer Wittib, noch jung an Jahren,
An Gütern reicher noch als an Geist,
Mit einer Wittib in schwarzen Haaren
Sah man ihn tanzen zu allermeist.
Sie schmückt' ihn mit Blumen, Sternen und Bändern
Bei jedem Reihentanze die Brust.
Er liess es geschehen. Er konnt' es nicht ändern
Doch hielt er zurück sich, selbstbewusst.
Sie aber deutet' die eigene Weise
In ihn hinein und aus ihm heraus.
Schon lud sie ihn ein in ihr reiches Haus
Und sass im gelad'nen, erlesenen Kreise
An seiner Seite beim üppigen Schmaus.
Und als schon kreisten die Südfruchtschalen,
Der Nachtischwein auf die Tafel kam,
Da trug sie ihm auf, ihr Bild zu malen.
Sie sprach so laut, dass es jeder vernahm.
Und als er, sich neigend, es angenommen,
In seine Werkstatt lud sie sich ein,
Am nächsten Morgen schon wollte sie kommen,
Da sollte die erste Sitzung sein.

Nun sass sie ihm täglich gegenüber
Und lächelt' ihn an im Prachtgewand,
Indessen Johannes ihr täglich trüber,
Den breiten Pinsel in hastiger Hand,
Das Bildniss malend genüber stand.
Sie merkte es nicht, sie lächelte heiter,
Bis er's vollendet mit siechender Kunst.
Da pries sie das Bild, fuhr heim es heiter
Und rühmte sich noch mit des Meisters Gunst.
Er aber hatte noch Augen zum Sehen:
Das Bild war schlecht: er sah's nur zu gut.
Das Bild war schlecht. Und ihm war zu Muth,
Als müss' er in Schanden untergehen,
Versinken in schlammig goldener Fluth.

Die Salome mit dem Haupte des Täufers
Noch hatt' er stehn auf der Staffelei;
Schon harrte des Bildes das Geld des Käufers
Der's zahlen wollt', wenn es fertig sei.
Jetzt glaubte Johannes das Bild zu vollenden,
Wie längst er es zu vollenden geglaubt;
Doch immer von neuem mit zitternden Händen
Begann er zu malen der Jungfrau Haupt.
Ihm war's, als ob es das Antlitz trüge
Der schwarzen Wittib, die gut ihn bezahlt.
Nur kenntlicher wurden ihre Züge
Je öfter das Haupt er neugemalt!
Es wurde nicht schlechter, es wurde nicht besser;
Wirr' wandt er sich ab von der Staffelei,
Und bebend vor Unmuth griff er zum Messer
Und schnitt das schnöde Linnen entzwei.

Erschüttert hörte Anna die Kunde,
Wie in Berlin Johannes es trieb;
Denn tief im innersten Herzensgrunde,
Da hatte sie lieb ihn, wie einst so lieb.
Von einer Freundin aus alten Tagen,
Die noch bei keinem Feste gefehlt,
War heimlich ihr alles zugetragen,
Was sich Berlin von Johannes erzählt.
Mit eigenen Augen, mit thränenblinden,
Auch hatt' sie von fern ihn manchmal gesehn:

Sie sah ihn einmal unter den Linden
Am Arm der schönen Tänzerin gehn,
Sie sah ihn einmal im Wagen fahren
Am Platz vor dem Brandenburger Thor,
Im Wagen der Wittib mit schwarzen Haaren,
Die träumerisch blickte zu ihm empor.
Und einmal sah sie ihn Schlittschuh laufen
An eines herrlichen Mädchens Hand,
Bis in dem wogenden Menschenhaufen
Er ihrem spähenden Blick entschwand.
Und einmal sah sie im Waldpark-Garten
Allein ihn auf einer Ruhebank.
Dort schien er nur auf sich selbst zu warten.
Er schaute so blass drein, matt und krank.

Doch als zur Zeit der blühenden Bäume
Sich aufthat draussen der Kunstpalast,
Durcheilte die bilderreichen Räume
Sie ahnungsfroh mit fliegender Hast.
Sie hofft' ihm im Geiste zu begegnen,
Sie hofft' auf ein mächtiges Meisterstück
Und wollte jubeln und wollte ihn segnen
Und heimlich theilen sein Künstlerglück.
Sie suchte und suchte — ihr schwanden die Kräfte —
Sie fand das Bild nicht, das sie gesucht,
Sie fand in dem bildergeschmückten Hefte
Nicht einmal seinen Namen gebucht.

Da rieselt es kalt durch ihre Glieder,
Ihr glitt das Buch aus der zitternden Hand,
Sie sank erschöpft auf den Rundsitz nieder,
Der breit in der Mitte des Saales stand.
Doch — plötzlich — fühlte durch ihre Seele
Den Hauch sie mächtigen Mitleids wehn:
Sie musste ihn fragen, was ihm fehle,
Sie musste ihn retten, musste ihn sehn.
Sie eilte hinaus, sie trotzte der Sitte.
Sie fand sein Haus in eiligem Lauf.
Sie stürmte hinauf mit sicherem Schritte,
In seine Werkstatt stürmt' sie hinauf.

Matt sass Johannes, in sich versunken.
Schlaftrunken oder verzweiflungstrunken
Gab müssig gefangen er sich dem Geschicke,
Wie längst er es träumend täglich that,
Als Anna herein zur Thüre trat
Und stumm ihn ansah mit einem Blicke
Der nur um ein kurzes Gehör ihn bat.
Johannes erhob sich und drückt' ihr die Hand,
Die selbst sie ihm bot, als sie vor ihm stand
Dann sprach er im alten, vertraulichen Ton,
Als hätt' er sie lange erwartet schon:
«Ach Anna, nun kommst du, wie lang ich's gehofft.
Ich dachte an dich ja so oft, so oft.»

Sie fühlte hämmernd des Herzens Schlagen
Kaum hörbar entrang sich's ihrer Brust:
«Johannes, ich kam nur dir zu sagen,
Dass du den Norden verlassen musst.
Hier sitzt du und träumst und kannst nichts schaffen,
Versäumst und verträumst dein Lebensglück.
Noch ist es Zeit, dich emporzuraffen:
Ich bitte dich, kehre nach München zurück!»
«Ach Anna,» entgegnet' Johannes leise
Und schaute sie an in der alten Weise;
«Ach Anna, dass du so sprichst zu mir!
Nur deinetwegen ja bin ich hier.»
Dann schwiegen sie lange und blickten sich an,
So wie sich nur anschaun Weib und Mann;
Und wie das Eis vor der Sonne, schmolz
Vor seinen Blicken ihr armer Stolz.
«Johannes, und dennoch bleibt's dabei,
Hier liegst du in Ketten, dort bist du frei.
Und willst du allein nicht verlassen Berlin, —
So muss ich mit dir gen Süden ziehn!»
Da zog sie Johannes an seine Brust
Und jauchzte vor Lebens- und Schaffenslust.
Und was sie sich sonst noch beichten gewollt,
Nachdem sie so lange geschmollt und gegrollt,
Sie thaten es selig einander kund
Mit flammenden Küssen von Mund zu Mund.

# Arthur Kampf.

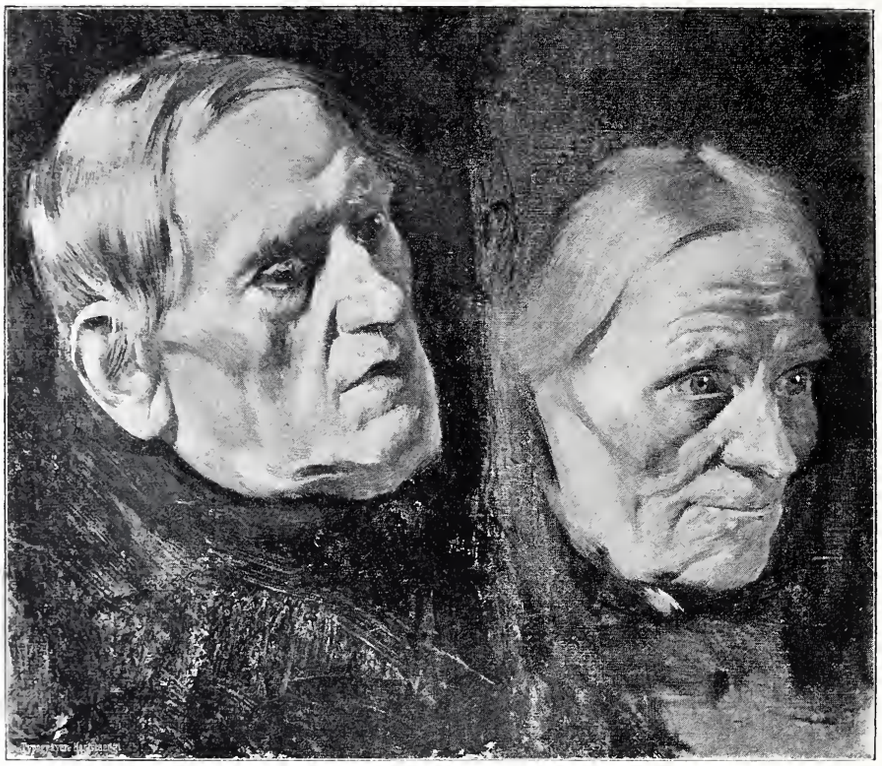
von

Wolfgang von Oettingen.

Es handelt sich hier um die Charakteristik eines in der Blüthe seiner Jahre und in aller Schaffensfreude stehenden Künstlers ... aber im Grunde ist es doch ein gewagtes Unternehmen, einen Menschen so bei seinen Lebzeiten zu zergliedern und ihn analysirt, illustrirt dem Publikum in die Hand zu geben. Nekrologe schreiben sich wirklich um Vieles besser! In ihnen spendet man ohne Scheu und Sorge das Lob mit vollen Worten, denn es gilt für Pflicht, von den Todten nichts Schlimmes zu sagen; in ihnen mag man leicht eine Umschau über abgeschlossene Lebenswerke halten, ist sie ja doch nur eine Rückschau über vollendete Thatsachen! Und sollte sich der feste Boden des Urtheils wirklich einmal verloren haben, so kann man allenfalls auch nach freierem Ermessen etwas orakeln und deuten: aus den Gräbern steigen höchstens stumme Proteste empor. Von diesen gesammten Vortheilen steht aber dem Vivisektor kein einziger zu Gebote. Dagegen wird sein Opfer, habe es nun wohl oder übel in die Prozedur eingewilligt, nur selten gesonnen sein, sich ihm in allen seinen Lebenstiefen zu offenbaren. Im Gegentheil: vielleicht sucht es noch geflissentlich den Sitz der Seele vor ihm zu verhüllen und ergötzt sich dabei über seine etwa irregeleiteten Bemühungen. Ueberhaupt ist es zu Sprödigkeit und Widerspruch nur zu geneigt; gehört es aber gar dem nervösen Künstlervolke an, so ist die Sache ohne die sorgfältigsten Vorsichtsmassregeln gewiss nicht durchzuführen. Für solche Fälle räth die Praxis Jedem, der nicht einer gründlichen Replik gewärtig sein oder blos eine oberflächliche Darstellung liefern will, sich zu bescheiden und ohne viel Abschweifens sein Augenmerk besonders auf positive Ergebnisse zu richten. Eine Reihe von Daten, eine Anzahl beglaubigter Ereignisse und geschilderter Werke und Wirkungen lässt sich kaum anfechten und genügt einem denkenden Publikum zur Orientirung über den betreffenden Lebensläufer: dann tritt, was doch immer die Hauptsache bleibt, der Geist desselben selbst für sich ein und redet, aus den Zeugnissen seiner Thätigkeit heraus, kraftvoll von sich und seinem Streben.

In diesem Sinne sollen die folgenden Zeilen hauptsächlich ein verbindender Kommentar zu den Abbildungen sein, die unsere heutige Nummer von einigen Gemälden und ausgewählten Studien Arthur Kampf's bringt. Sie wünschen zugleich die Entwickelung des jungen Meisters zu skizziren und so dem Interesse für ihn bei Denen entgegenzukommen, die die energische, schlichte Schönheit seiner Werke zu schätzen wissen.

Arthur Kampf ist nach Abstammung und Natur ein echter Sohn Niederdeutschlands. In Aachen wurde er am 28. September 1864 geboren. Dahin waren seine Eltern aus Elberfeld, der Heimat des Vaters, gezogen, während die Mutter eigentlich einer belgischen Familie angehörte. Schon früh war Kampf ein ernstes, nachdenkliches Kind; er hatte die schwerere Natur der Belgier geerbt und ihm fehlte der muntere, flotte Zug der Rheinländer, der ja noch in Köln mit Lebensübermuth und derber Beweglichkeit herrscht. Sehr bald zeigte er Neigung und Talent zur bildenden Kunst. Er wuchs mit seinem um vier Jahre älteren Bruder Eugen auf und fand wie dieser sein Hauptvergnügen im Zeichnen und Modelliren. Beides trieben die Brüder zunächst auf eigene Hand und ziemlich autodidaktisch, obgleich ihr Vater, ein Photograph und selbst vielseitig begabt, sie bei ihren künstlerischen Versuchen anregte und förderte. Dann aber, 1877, durfte Eugen die Kunstakademie zu Antwerpen beziehen und bildete sich dort zuerst unter Jacob Jacobs, später bei van Luppen zu einem feinfühligen Darsteller der stimmungsvollen niederdeutschen Landschaft aus; Arthur jedoch wurde für einen andern



*Arthur Kampf.* Studie.

Beruf bestimmt und fuhr fort die Schule zu besuchen; einen Theil seiner Erziehung genoss er auch in einem Institute zu Hasselt. Unzweifelhafte Begabung für irgend eine Kunst oder sonst eine charakterisirte Thätigkeit pflegt sich indessen nicht unterdrücken zu lassen: sie nährt sich verstohlen auf mancherlei Weise und erstarkt unversehens; plötzlich bricht sie sich dann Bahn und beherrscht das Leben Dessen, dem sie zu Segen oder Fluch in die Wiege gelegt wurde. So erging es auch Arthur Kampf. Auf seinen Reisen von Aachen nach Hasselt und zurück kam es zu Besuchen in Brüssel und Antwerpen, die herrlichen Bildersammlungen dieser Städte wurden angestaunt und mit wachsendem Begreifen bewundert; Rubens mit der Gewalt seiner Bewegung und der Pracht seiner Farben machte vor Allen einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf den Knaben. Immer heftiger wurde sein Herzenswunsch, auch ein Künstler zu werden; und wenn Eugen von Antwerpen zu den Ferien heimkehrte und seine grossen Thierstudien nach der Natur und seine landschaftlichen Skizzen mitbrachte, so lief Arthur ihm entgegen und untersuchte wohl schon auf der Strasse die Mappen des glücklicheren Bruders. Endlich, im Herbst 1879, gelang es aber dem nunmehr Fünfzehnjährigen, seinem Schicksal die ersehnte Wendung zu geben; er kam auf die Düsseldorfer Kunstakademie, um dort für die Malerei zunächst Alles zu lernen was sich lehren lässt.

An der Akademie zu Düsseldorf vollzog sich gerade damals ein merkwürdiger Uebergang. Die Anstalt hatte schon längst keinen Direktor mehr; Eduard Bendemann, der Historienmaler, war der letzte gewesen, und schon 1867 von diesem Posten zurückgetreten. Seitdem hatte sich unter periodischen Vorsitzenden, unter mehrköpfigen, wechselnden Direktorien der Charakter der Akademie zu ändern begonnen. Zusehends hatte sich die ehedem so wohlbefestigte Schadow'sche Schule gelockert, ihr Formalismus

*Arthur Kampf.* Studie.

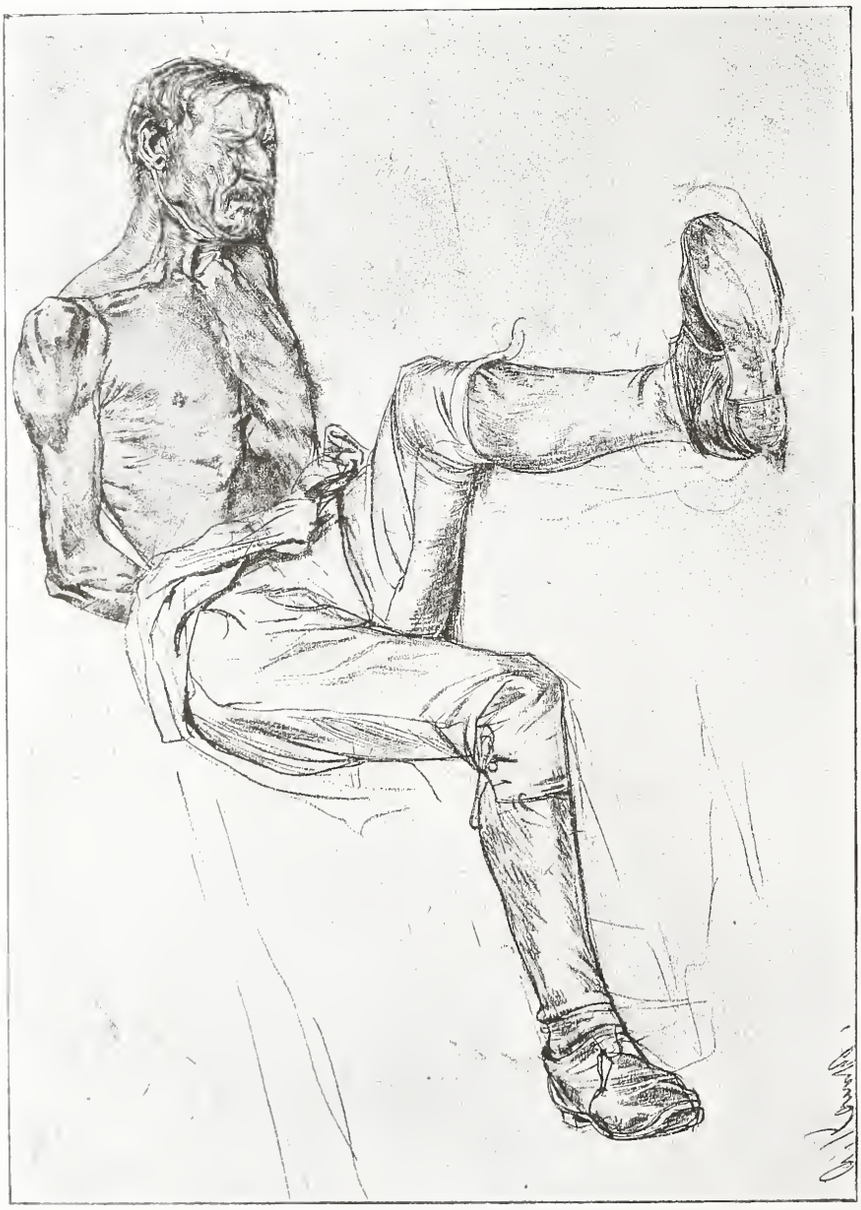
wurde von der jungen Generation schon längst als glatt und unwahr empfunden: er war konventionell geworden, und auf den Schultern ihrer Vorgänger stehend schufen jetzt frische, kräftige Talente dem Realismus der neuen Zeit eine prächtige Wirkungsstätte. Zwar wurde in der katholisch-kirchlichen Malerei die neunazarenische Richtung Ernst Deger's durch die Brüder Andreas und Carl Müller ihren stillen Weg weitergeführt, und andererseits arbeitete Wilhelm Sohn an seinen unvergleichlich fein gestimmten Genrebildern als hervorragendster Kolorist der älteren Schule unbeirrt fort, aber auf dem Gebiete der Historienmalerei und der protestantisch-kirchlichen Kunst setzte eine ganz moderne Entwickelung ein. Doch nicht agitatorische Parteiläufer und leichtfertige Revolutionäre, nicht Virtuosen der persönlichen Note und manirierte Modemaler meldeten sich hier zum Worte, sondern Männer, die ihrer Nation etwas Neues und doch zugleich künstlerisch Echtes und Allgemeingiltiges zu sagen hatten. Gründlich geschult, solide arbeitend, mit offenen Augen unablässig von der Natur und von den alten Meistern lernend und jeder auf seine Weise eigenartig empfindend, traten besonders Eduard von Gebhardt und Peter Janssen als Lehrer in den Vordergrund. Bei aller Verschiedenheit ihrer Richtungen begegneten sich Beide in der Ueberzeugung, dass die künstlerische Erziehung der akademischen Jugend frei von aller Schablone, aber methodisch geregelt sein und vorzüglich auf einem sehr gründlichen Zeichenunterricht basiren müsse. Hat der Schüler darin eine genügende Sicherheit erlangt, so wird in der Malklasse sein Farbensinn und seine Technik geübt und endlich in der Meisterklasse die Ausführung seiner ersten selbständigen Kompositionen von dem Lehrer kontrolirt. In diesem zweiten Theile des Unterrichtes bildet sich also hauptsächlich das nähere Verhältniss des Schülers zum Meister aus und hier kann dessen Persönlichkeit von grösstem Einflusse sein. Janssen und Gebhardt schlossen sich dem in Düsseldorf schon lange gebräuchlichen Kursus an, aber ihr klares und energisches Wollen, ihre hervorragende Begabung zum Lehren und ihre eigenen, vorbildlichen oder sonst anregenden Arbeiten hoben doch bald die Leistungen ihrer Schüler über das Maass der letzten Jahrzehnte, und bewirkten unzweifelhaft einen neuen Aufschwung der Akademie. Seit dem Ende der siebziger Jahre gab es wieder eine Düsseldorfer Künstlerschule, die einen gesunden und im guten Sinne modernen Realismus vertrat; an ihr herrschte ein freudiges, freies Treiben und der vielberufene Zopf der Akademien wurde bald nur noch von Solchen entdeckt, denen jede Zucht an sich lästig fällt.

*Arthur Kampf.* Studie.

*Arthur Kampf.* Studie.

Zur guten Stunde also kam Kampf nach Düsseldorf und fand

sich dort sehr bald in seinem Elemente. Schon nach einem Jahre hatte er die unteren Klassen hinter sich und wurde im Herbst 1880 in die Natur- und Antikenklasse aufgenommen. In dieser wichtigsten Station der akademischen Erziehung wird, wie ja schon ihr Name sagt, hauptsächlich das Zeichnen nach dem lebenden Modell in seinen Theilen und in ganzer Gestalt neben dem Zeichnen nach der Antike betrieben; ausserdem wird die Gewandtheit in der Komposition an häufig gestellten Aufgaben, die ex tempore zu lösen sind, entwickelt und die Schüler pflegen die Skizzen, die sie aus freier Phantasie oder aus der Erinnerung nach Beobachtetem entwerfen, dem Urtheile des Lehrers zu unterbreiten. Bei dieser Gelegenheit gilt es dann, die Wege, die Jeder nach seiner Neigung einschlägt, zu erkennen und dem vorhandenen Talent in geeigneter Weise zur Ausbildung zu verhelfen. Peter Janssen beherrschte damals bereits den Antikensaal, und er war es, der sofort die Anlage Kampf's in ihrer Eigenart entdeckte. Während er unter dessen Mitschulern etwa Alexander Frenz, der einen besonders fein entwickelten Schönheitssinn zeigte, von Anbeginn an auf die Darstellung idealer Gruppen sich richten, oder Walther Petersen auf eine mehr dekorative Genre- und die Portraitmalerei losgehen liess, erzog er sich in Arthur Kampf zunächst einen ernsthaften und herben Sittenschilderer. Dass dieser jedoch auf solche Dinge gerieth, war so zugegangen. Wie er sich seinem Berufe und Studium überhaupt mit einer gewissen Einseitigkeit hingab, so fand er ein besonderes Vergnügen an einer unablässigen Beobachtung seiner Umgebung. Fortwährend und auf Schritt und Tritt beachtete er schon damals, was ihm in die Augen fiel, erforschte er das Gebahren der Menschen und trieb auf diese Weise eine naive und praktische Psychologie. Ohne eine lebhaftere Geselligkeit zu pflegen, ja überhaupt ohne einen intensiven Verkehr mit Menschen wurde er allmählich, unter gewissen Gesichtspunkten, ein guter Menschenkenner, und da die echten Maler ihre Gedanken besser in Formen als in Worte umsetzen — wenn wir nicht falsch berichtet sind — so drückte er sehr bald seine Sympathien und seine kritischen Bemerkungen in scharf charakterisirenden Zeichnungen und Skizzen aus. Besonders zog es ihn zu den schlichteren Naturen. Die Kinder auf den Strassen und Spielplätzen, vorzüglich aber die Arbeiter in den Fabriken oder bei



*Arthur Kampf.* Studie.

Arthur Kampf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Choral von Leuthen.

Arthur Kampf pinx

Phot F. Hanfstaengl, München.

Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813.

ihren Hantirungen an Bauten und anderen offenen Werkstätten, studirte er mit Vorliebe. Die Tüchtigkeit und das Zweckmässige, das Ruhigsichere ihres Schaffens, ihr sachliches, phrasenloses Wesen, der Humor, der ihnen das harte Leben erleichtert, das warme, herzliche Gefühl, das oft so überraschend aus diesen rohen Männern und unlieblichen Frauen herausbricht — alles dies ging ihm nah, er verstand und liebte es, und so bildete er es auf seine Weise, nämlich scharf auffassend und unbefangen zeichnend, nach. Natürlich war er auch nie verlegen, die Gegenstände seines heftigen Widerwillens, die müssigen Drohnen der Gesellschaft und das frivole und verlogene Wesen des Proletariates unter den «Gebildeten», in einen drastischen Gegensatz zu dem in seinen guten Seiten aufgefassten arbeitenden Proletariate zu stellen. — Indessen vernachlässigte er über dem Inhalte seiner Zeichnungen keineswegs die künstlerische Ausgestaltung. Er empfand und sah nicht nur als Psychologe, sondern auch durchaus «künstlerisch», d. h. die künstlerische Wirkung des Geschauten sofort erfassend und sie weiter ausbildend. Mit grosser Energie und zäher Konsequenz arbeitete er zugleich daran, sich in den Besitz der Form zu setzen, sie beherrschen und so darstellen zu lernen wie er sie sah. Dazu verhalfen ihm vor Allem die Uebungen im Antikensaale; wenn jetzt eine erstaunliche Sicherheit im Zeichnen und Modelliren, ein tiefes Verständniss der Verhältnisse wie der Bewegungen des menschlichen Körpers an ihm imponiren, so hat er diese Vorzüge, nächst seiner Anlage, gewiss seinem eisernen Fleisse in den Jahren 1880—82 zu verdanken.

Nach diesen zwei Jahren wurde Kampf in die Malklasse versetzt, wo der erste Unterricht im Modelliren der Figuren mit Hilfe der Farben (statt blos mit Hilfe des Schattirens) und überhaupt in der koloristischen Behandlung einer Studie stattfindet. Hier kam er unter die Leitung Gebhardt's, der ihn noch dadurch besonders förderte, dass er ihn mit einigen anderen Klassengenossen zur Ausmalung eines Zimmers in seinem Hause heranzog. Das war eine ungemein lehrreiche Aufgabe weil bei ihrer Bearbeitung die mannigfaltigsten Probleme zur Lösung kommen. Gebhardt selbst hatte eine friesartige Komposition auf Grund von Motiven aus der deutschen Renaissance entworfen, allerlei Szenen und Figuren im Sinne Dürer's und Hans Burckmayr's in dekorativen Umrahmungen dargestellt und ihre Farben leicht angegeben: nach diesem Projekte führten die Schüler die Gemälde in Oelfarben auf der Wand aus und lernten dabei hauptsächlich mit den Tonwerthen umgehen. Galt es doch, grössere Flächen, die eine feste Stelle einnehmen und einer ziemlich bestimmten Beleuchtung ausgesetzt sind, koloristisch zusammenzufügen und in sich zusammenzuhalten, was ganz andere Rücksichten und Ueberlegungen erfordert als die Ausführung eines kleineren Staffeleibildes, von dem man nicht weiss, in welche Umgebung es einmal versetzt wird und das man daher ungebundener behandelt. Nach den Andeutungen des

*Arthur Kampf.* Studie.

Meisters hatten also die Malenden die Farben zu finden und in ihrer Wirkung auf einander zu erproben; sie hatten dafür zu sorgen, dass nichts aus dem einheitlichen Tone herausfiel, dass die Bilder gegenüber den reichen Umrahmungen ihre Geltung behielten, dass Licht und Schatten richtig vertheilt wurden, und so fort. — Kampf, in dem der Historienmaler bereits steckte, wusste diese Gelegenheit auszunutzen; und neben dem bereits Erwähnten lernte er hier zuerst die Grundsätze kennen und anwenden, die figurenreicheren, energisch gestimmten oder auch dramatisch bewegten Bildern ihre Wirkung sichern helfen: das Streben nach Klarheit in der Disposition der Massen, nach Oekonomie in der Anziehung von Motiven, nach Präzision im Ausdruck, vor Allem nach jener wohlüberlegten Auffassung des Gegenstandes, die dem Kunstwerke den Stempel des Wahren, des innerlich Nothwendigen aufdrückt. Erinnern wir uns der Uebungen im Darstellen von Gruppen handelnder Menschen, die er bereits für sich getrieben hatte, so wird klar, dass gerade eine so komplizirte, dazu noch durch den Wetteifer mit den Kameraden in höchstem Grade anregende Arbeit wie diese Wandmalerei für ihn von entschiedener Bedeutung wurde und Manches in ihm zur Reife brachte, das sich schon längst zu gestalten strebte.

So hatte Arthur Kampf bereits einige Erfahrungen hinter sich, als er im Herbst 83 in die Janssen'sche Malklasse übertrat, wo seine künstlerische Erziehung den letzten Schliff erhalten sollte. Dort litt es ihn nicht lange mehr bei dem einfachen Studienmalen; seine soliden Leistungen darin verschafften ihm, obgleich er noch Malschüler war, schon nach einem Jahre ein eigenes Atelier in der Akademie, und er ging daran, selbständig ein erstes grosses Gemälde auszuführen.

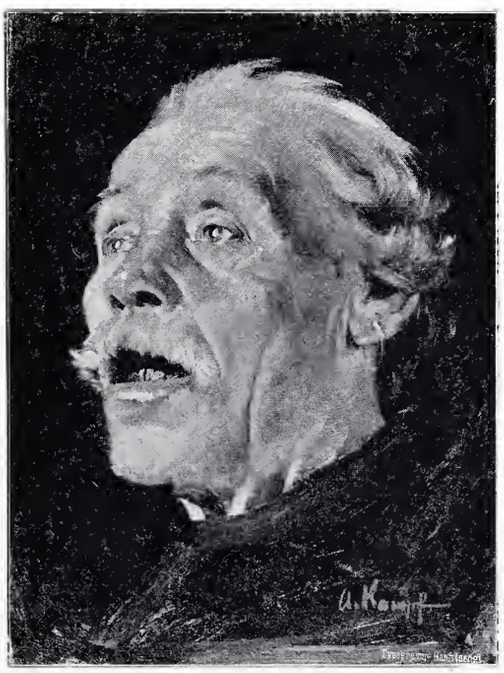
Ein Streit zwischen Arbeitern hatte auf der Strasse stattgefunden, die Messer waren gezogen worden, es gab Verwundete, und Kampf mochte dem Vorgange beigewohnt haben. Die Wuth der Kämpfenden, das Geschrei der Getroffenen, die Einmischung entsetzter Weiber, das Fortschaffen der Opfer erregten seine Phantasie, und so kam ihm der Gedanke zur «Letzten Aussage». In beträchtlichem Massstabe, die vorderste Figur mehr als lebensgross, legte er das Bild an und vollendete es im Frühjahr 86, so dass es auf die Berliner Jubiläumsausstellung geschickt werden konnte. Dort wirkte es als ein Ereigniss. Der noch nicht zweiundzwanzigjährige Malschüler hatte ein Meisterstück geliefert.

Er zeigt uns das Verhör eines Arbeiters, der bei einer Messerstecherei verwundet wurde und bereits im Sterben liegt. Zwei Kameraden haben ihn vom Kampfplatz in seine Wohnung geschafft; in der ärmlichen Dachkammer, die nur durch ein Oberlicht erleuchtet wird, legten sie ihn halbentkleidet auf den Fussboden; seine Frau kniet bei ihm, unterstützt seinen Oberkörper und sucht das Blut zu stillen, das aus der Brustwunde fliesst. Dieser Gruppe gegenüber, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, sitzt ein Polizist, der die Angaben des Mannes notirt; aber schon beginnt dessen Zunge zu lallen, die Augen werden starr und die Hand fängt an, im Todeskrampfe zu zucken. Kaum vernehmlich sind die Worte des Sterbenden, die Frau muss sie erklären und ergänzen; auch der Eine der beiden Träger gibt von dem Geschehenen Rechenschaft, während der Andere, vorgebeugt, mit Anstrengung auf die letzte Aussage lauscht. Ganz rechts, im Hintergrunde, drängen sich einige Frauen und andere Hausbewohner in die Thür; aber der Respekt vor der Polizei bannt sie auf die Schwelle. — Wohl Niemand, der das Bild mit Sammlung und ohne Vorurtheil betrachtet, wird sich seiner tiefen Wirkung entziehen können. Hier hat ein menschlich und rein empfindender Künstler den an sich vielleicht abstossenden Vorgang dadurch geadelt, dass er mit sicherer Hand das Reinmenschliche an ihm herausgriff und darstellte. Ohne Sentimentalität, ohne moralisirende Tendenz, ohne jede theatralische Steigerung und Pose gab er ihn, wie er ihn sich dachte; und seine Vorstellung, seine Phantasieschöpfung ist eine so durchaus wahrhaftige und echte, dass sie eben auch den Eindruck erschütternder Wahrheit hervorbringt. Man denkt gar nicht daran zu fragen, ob der Verwundete an seinem Unglück schuld oder unschuldig ist, ob er nicht ein Raufbold oder ein Säufer war, der nicht ohne Fug und Recht ein so unrühmliches Ende nimmt — man sieht nur den Mann, den das letzte Schicksal ereilt hat, die angstvolle, verstörte Frau, die ihm den letzten Liebesdienst erweist, die dumpfe Theilnahme der Kameraden, die Beklemmung der übrigen Zuschauer, und man empfindet, in schneidendem Gegensatze dazu, das Profane, eigentlich Nutzlose des Verhörs. So stösst das tragische Moment, die Grossartigkeit des Todes, mit dem Alltäglichen, Konventionellen zusammen: nur ein Dichter ist im Stande, daraus ein Kunstwerk zu schaffen. Das ist Kampf gelungen; seine jugendliche Frische belebte alle

Elemente der Darstellung, und mit einer Fülle von Gedanken stattete er sie aus. Wie aber den Dichtern die tiefsten Gedanken gewiss verkümmern, wenn sie nicht in künstlerischer Form zur Aussprache gelangen, so geht es in unserer Zeit den Malern, die nicht malen und nicht komponiren können. Kampf zeigte jedoch, dass er beides kann; und ohne Zweifel trägt seine Meisterschaft darin zur Wirkung des Bildes wesentlich bei. Er hatte Vieles gelernt, und vor Allem: er war seiner Anlage entsprechend ausgebildet worden. Seine Neigung zur scharfen Charakteristik kommt hier zur vollsten Geltung. Wie überzeugend richtig ist der Ausdruck in allen Gesichtern! Wie sprechend sind alle Bewegungen, wie sicher alle Stellungen! Nichts ist überflüssig, nichts aufdringlich; und jedes Motiv, auch an Nebendingen, wie an dem ärmlichen Hausrathe, trägt zu der einheitlichen, starken Stimmung des Ganzen bei. Die Gruppe ist mit grosser Klarheit aufgebaut; ihre Anordnung erscheint als durchaus natürlich, ohne irgend welche Härten aufzuweisen. Das Licht, das im Mittelgrunde von oben herab grell auf den Sterbenden und dessen nächste Umgebung fällt, so dass der Polizist im Vordergrunde sich dunkel abhebt, ist mit vollkommener Sicherheit geführt, und noch mehr: es ist nicht das gewöhnliche Atelierlicht, sondern echtes, warmes Freilicht. Man darf sagen, dass Kampf sich damit zum ersten entschiedenen Freilichtmaler in Düsseldorf machte; er wagte zu sehen, wie die meisten Andern dort noch nicht sahen. Die Zeichnung und die Malweise, vorzüglich des Nackten, verrathen ebenfalls den ehrlichen Realisten, der Formen und Farben beide zu hoch achtet, um sie einseitig und willkürlich zu behandeln, und der sich im Vollbesitze aller künstlerischen Mittel befindet.

*Arthur Kampf.* Studie.

Die «Letzte Aussage» wurde in Berlin mit einer ehrenvollen Erwähnung bedacht und erhielt später, 1890, in München und 1892 auf der deutschen Ausstellung in London, weitere höhere Auszeichnungen; sein Schöpfer aber that, was nach einem solchen Erfolge nicht Jeder gethan hätte: er blieb noch volle vier Jahre Schüler der Akademie und Peter Janssens, dem er, als seinem Hauptlehrer, mit Dankbarkeit und Treue anhing. Sein rastloser Fleiss liess ihn eine Aufgabe nach der andern angreifen, und ein vornehmer Künstlerehrgeiz spornte ihn an, sie nur unter hohen Ansprüchen an sich selbst zu lösen.

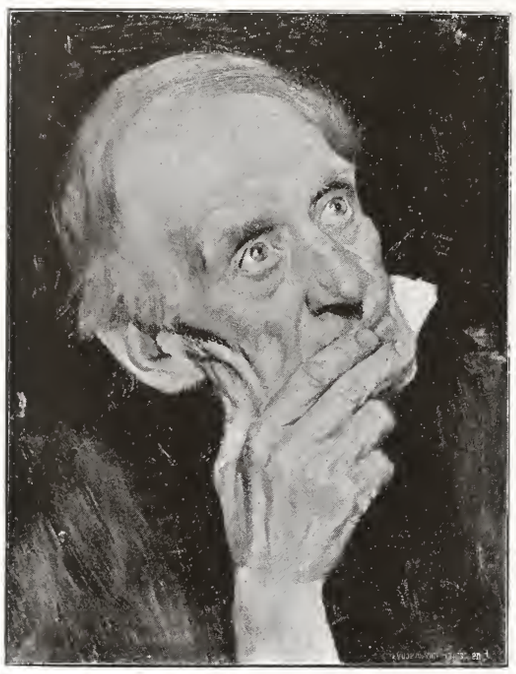


*Arthur Kampf.* Studie.

In demselben Jahre 86 begann und auch noch später bearbeitete er andere Bilder, die ihren Gegenstand ebenfalls aus der Arbeiterwelt erhielten; unter ihnen sei eine Skizze genannt, die mit bitterer Satire einen echt Kampf'schen Gedanken ausspricht: ein müder Pflasterer verzehrt auf den Stufen eines feinen Restaurants seine Suppe, während an der Thür derselben ein anderer Sohn des Volkes, ein befrackter Kellner,

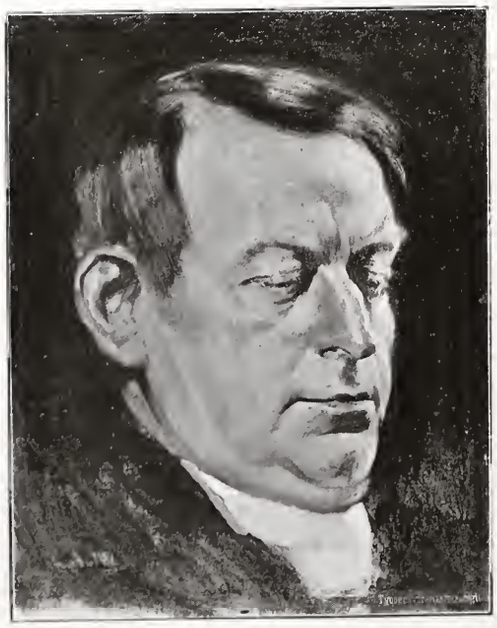
herumlungert und im Bewusstsein seiner Würde den Andern mit grossprotzigen Blicken mustert.

Indessen sollte Kampf nicht bei dem Sittenbilde stehen bleiben: ein bedeutender Auftrag führte ihn im Jahre 87, als er Meisterschüler geworden war, zu der Historienmalerei im engeren Sinne, und dieses Gebiet wurde für die nächsten Jahre sein bevorzugtes Arbeitsfeld. Er erhielt den fälligen Preis der Biel-Kalkhorst-Stiftung und malte in der ihm noch fremden Freskotechnik in einem Privathause zu Düren den «Choral von Leuthen», von dem unser erstes Vollbild die vorbereitende Farbenskizze zeigt.



*Arthur Kampf.* Studie.

Der Abend jenes ruhmreichen 5. Dezember 1757 ist hereingebrochen und seine Schatten lagern über dem schneebedeckten Schlachtfelde; die Grenadierbataillone, die König Friedrich nach Lissa beordert hatte, haben, ermattet, auf ihrem Marsche einen Halt gemacht. Stumm, von den Erlebnissen des Tages noch ergriffen, aber des Sieges froh und der leichteren Wunden kaum mehr gedenkend, sind sie bisher dahingezogen; jetzt hat jener Korporal, der vor der Front steht, dem vollen Herzen Luft gemacht und den schönen Choral «Nun danket Alle Gott» angestimmt. Mann für Mann ist das Bataillon eingefallen, Dieser oder Jener ist dabei auf die Kniee gesunken, und dem Ausdrucke einer schlichten, festen Frömmigkeit schliessen sich, unter der Gewalt der Ereignisse auch Die an, die sonst vielleicht weniger das Bedürfniss kennen, sich dem Schöpfer mit Herzen, Mund und Händen dankbar zu nähern. — Bei dieser Komposition standen dem Maler vorzüglich zwei Schwierigkeiten im Wege: er musste sich mit den ihm noch ungewohnten alten Uniformen abfinden, um sie korrekt und doch ohne Prätension, wie etwas ganz Gewohntes zu behandeln, und er hatte dafür zu sorgen, dass weder der Anblick so vieler Singenden den Beschauer zum Lachen reizte, noch der Charakter des Gesanges ihm überhaupt unklar blieb. Beiden Gefahren wusste er zu begegnen. Von den Uniformen und sonstigen Monturstücken machte er kein Aufhebens, obgleich er sie mit peinlicher Genauigkeit studirte und nachbildete; und die Stimmung des Bildes bekam er dadurch in seine volle Gewalt, dass er, von dem historischen Vorgange etwas abweichend, die Truppen nicht während des Marsches, sondern im Halten singen lässt, — eine fein erfundene Nuance, die ihm eine ungleich mannigfaltigere und deutlichere Ausdrucksweise gestattete. Und wie prachtvoll, mannhaft und wahr, hat er diese derben, knochigen Grenadiere gezeichnet! Man spürt an ihnen einen Hauch von der furchtbaren Grösse des Krieges, wie sie sich in einzelnen Augenblicken als eine elementare Macht in der Geschichte der Menschen offenbart. Man spürt an ihnen aber auch die Kraft des echten, berufenen Historienmalers, der sich zum beredten, feurigen Erzähler und Deuter der Geschichte zu machen weiss.



*Arthur Kampf.* Studie.

Die Weltgeschichte versteht jedoch nur, wer für die Geschichte seiner eigenen Zeit und die Gestalten ihrer Träger Sinn und Verständniss hat. Unser junger Meister empfand voll, mit der Mehrzahl des deutschen Volkes, die sympathische, nicht unnahbare, sondern liebevoll zu verehrende Heldengrösse unseres alten Kaisers Wilhelm. Am 9. März 1888 starb der Kaiser, und sein Tod war ein historischer Moment. Auf ihn, den Gründer des neuen

Arthur Kaupf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Trauerhause.

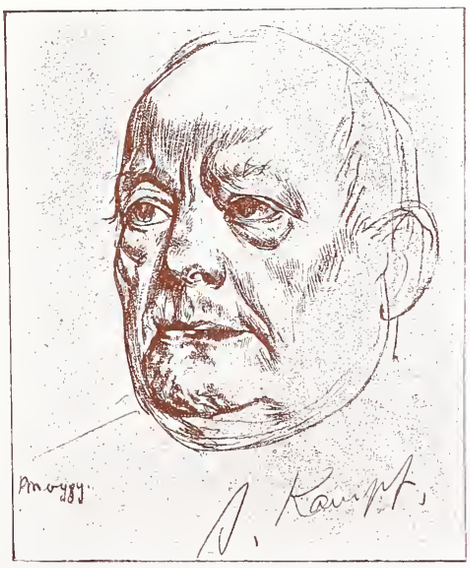
Arthur Kampf pinx

Phot. F Hanfstaengl, München.

Im Café.

*Arthur Kampf.* Studie.

deutschen Reiches, hatte sich das frohe Selbstbewusstsein der Deutschen als einer Nation gegründet; mit ihm sank so manche stolze Erinnerung, ja manche Zuversicht für die Sicherheit der Zukunft in's Grab: eine ungeheure, aufrichtige Trauer ergriff das Volk. Arthur Kampf, den wir ja bereits als Einen kennen, der mit der Volksseele fühlt und sie liebt, eilte nach Berlin, und es glückte ihm, Zeuge der bewegten bedeutenden Tage zu sein, die die Ausstellung der kaiserlichen Leiche und die Beisetzung enthielten. Wiederum schaute er nicht nur mit seinen kunstgeübten Augen, sondern auch mit seiner Seele, und kehrte voll von Eindrücken nach Düsseldorf zurück. Dort vollendete er in kaum vier Wochen das Bild: «In der Nacht vom 13. zum 14. März 1888 im Dome zu Berlin», das die Aufbahrung des Kaisers darstellt und das die Neue Pinakothek in München erwarb. Es ist eine mässig grosse Leinwand in Querformat und nichts weniger als ein Zeremonienbild; aber desto voller empfinden wir das Ergreifende des Ereignisses. Die rechte Hälfte des Vordergrundes wird von dem Publikum eingenommen, das, den Rücken dem Beschauer halb zugewendet, an dem Sarge vorbeizieht. Mit Ernst, mit Rührung, mit verhaltenen Thränen schauen diese Männer und Frauen aus dem Volk, diese Knaben, diese Herren und Damen ohne Unterschied des Ranges auf ihren geliebten Herrscher, dessen Haupt, von den Kerzen hoher Kandelaber beleuchtet, in jener steilen, unnatürlichen Lage, die nicht dem zeitlich, aber dem ewig Schlummernden eigen ist, auf den Kissen des dunklen Sarges erscheint. Mächtige Gardisten paradiren, die Kroninsignien, die Kranz-

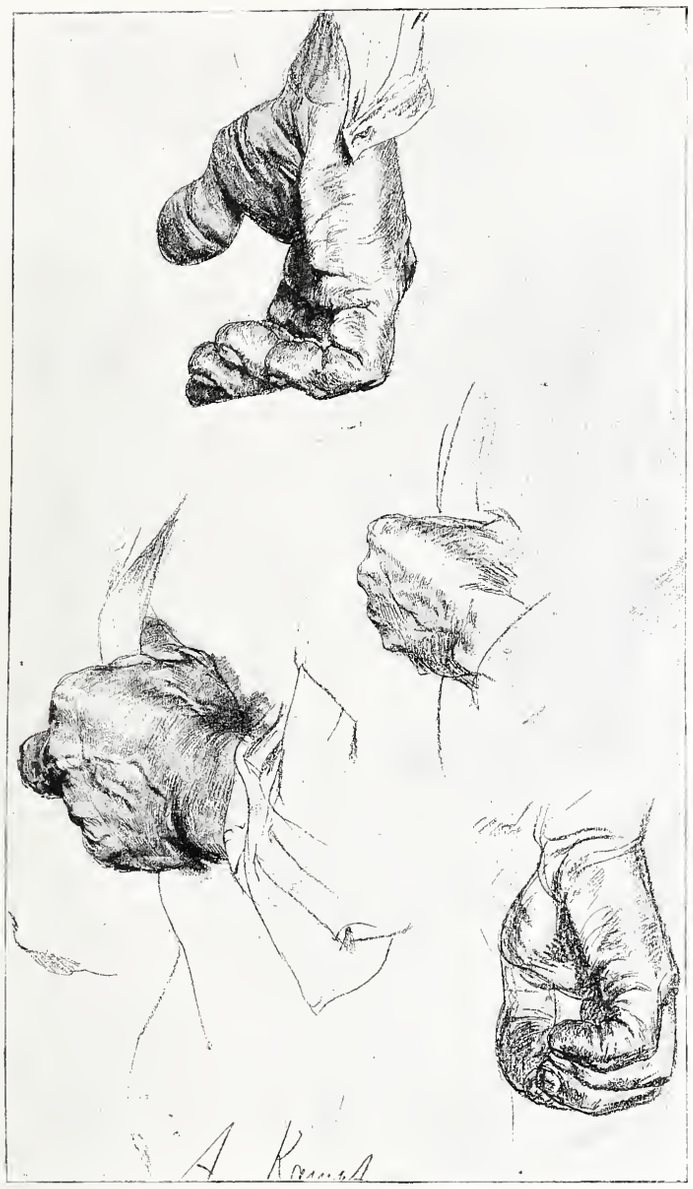


*Arthur Kampf.* Studie.

spenden umgeben den Katafalk — aber immer wieder sucht der Blick des Beschauers, den Blicken der Leidtragenden folgend, jenes stille Antlitz, auf dem die Weihe des Todes so ehrfurchtgebietend ruht und dessen tiefer, seliger Friede der Lohn eines Lebens voll Mühe und Arbeit für das deutsche Vaterland ist.

Leider — müssen wir sagen — war es Kampf nicht vergönnt, seine Kunst auch an den Paladinen des ersten Kaisers, etwa an Bismarck und Moltke, durch ihre Darstellung nach dem Leben zu beweisen; aber er wählte sich nunmehr, im Jahre 89, Friedrich den Grossen zum Gegenstand zweier Gemälde. Franz Kugler's Geschichte dieses Königs, mit den herrlichen Illustrationen Adolf Menzel's, wirkte und wirkt noch in vielen Künstlerkreisen als ein ungemein anregendes Buch; ja man beobachtet, dass die schwächere Phantasie mancher Maler sich von den genialen, durch ihre höchste Lebendigkeit so eindrucksvollen Motiven Menzel's mehr als billig beeinflussen lässt. Kampf seinerseits mag aus dem Buche gesunde Belehrung geschöpft haben; indessen darf man ihn auch da nicht als Nachahmer Menzel's bezeichnen, wo er dieselben Gegenstände bearbeitet wie dieser. Dazu ist er zu selbständig, zu eigenwillig und zu schöpferisch im Charakterisiren. Auch liebt er, sich bei jedem Bilde neue Probleme zu stellen, und wer voll Eifer mit eigenen Gedanken beschäftigt ist, pflegt sich weniger um fremde zu kümmern. Bei dem «Bonsoir, Messieurs» — dem überraschenden Eintritt Friedrich's in den Flur des von österreichischen Offizieren besetzten Schlosses von Lissa am Abend nach dem Siege bei Leuthen — handelt es sich um ein effektvolles Nachtstück. Der König schreitet eben durch die Thür herein, hinter ihm wird aus dem Dunkel noch der Kopf eines über die unvermuthet vorgefundene feindliche Besatzung einigermassen stutzigen Begleiters sichtbar; aber weit erschreckter als dieser eilen von allen Seiten die Oesterreicher herbei, die auf den Alarm im Schlosshofe hin sich mit Lichtern hinausdrängen wollen und nun ganz verblüfft vor dem grossen, ruhigen Blicke des gefürchteten Feindes zurückprallen, dessen Angesicht ihnen noch dazu doppelt, nämlich auch im Profil als Schattenriss auf dem weissen Thürflügel, entgegentritt. Der flackernde Schein der Kerzen steigert die Unruhe der aufgeregten Szene; er wirft gigantische, gespenstische Schatten nach allen Seiten und lässt die grösstentheils hellen Uniformen der Oesterreicher als in der sonstigen Dämmerung lebhaft wirkende Motive hervortreten. Auch dies hebt den Eindruck der Zerfahrenheit, die sich übrigens in den verschiedensten Stellungen, im Vorwärtsstreben, im Ausweichen, im Zurückziehen der Offiziere äussert, während ihre Blicke doch alle auf den allein gefassten König gerichtet sind. Schrecken, Furcht, Spannung, Staunen, mühsame Sammlung malen sich auf ihren Gesichtern: Keiner denkt an Vertheidigung, nicht Einer wagt dem Manne zu widerstehen, dessen Name bereits von Sagen umwoben ist und dessen Er-

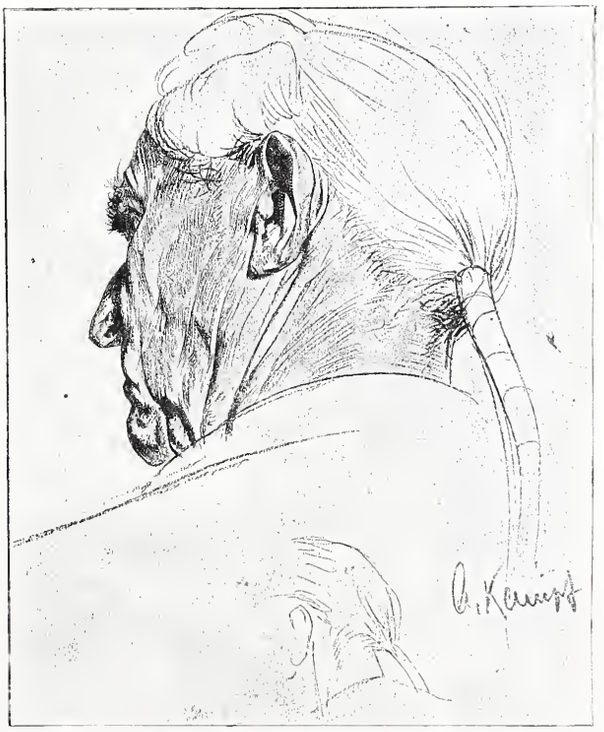
*Arthur Kampf.* Studie.



*Arthur Kampf.* Studie.

scheinung dem Gegner schon so oft verhängnissvoll wurde. Die Macht seiner Persönlichkeit zeigt sich denn auch hier: er beherrscht die für ihn doch in Wahrheit bedenkliche Lage mit souveräner Sicherheit. Diesen Zug hat der Künstler mit Energie herausgearbeitet und das Bild dadurch über die gemalte Anekdote hinausgehoben: durch die gewichtige Auffassung ist es ein Historienbild geworden.

Das andere Gemälde des Jahres 89 stellt Friedrich den Grossen und den bei Tische schlafenden Ziethen vor. Der König hat sieben Gäste um seine runde Tafel versammelt, er selbst sitzt links, nicht ganz im Profil, sondern mehr vom Rücken sichtbar, und ihm schräg gegenüber, ganz rechts, ist sein greiser Reitergeneral über dem Dessert friedlich eingenickt. Ein Tischnachbar will ihn wecken, aber Friedrich beschwichtigt den Eifrigen mit freundlichem Wort und milder Geberde. Wie immer bei Kampf, so interessirt auch hier die lebendige und reiche Charakteristik, welche die Köpfe auch der übrigen Tafelgenossen mit ihrer gutmüthigen oder kritischen Theilnahme an dem Vorgange, bis hinab zu den impertinenten Bedienten, wie Portraits erscheinen lässt; indessen hat sich der Maler mit diesem Gegenstande auf ein Gebiet begeben, das ihm doch wohl ferner liegt. Den Figuren dieser Gesellschaft fehlt, mit Einem Worte, die Noblesse, und die ganze Inszenirung hat etwas Kleinbürgerliches. Erkennte man nicht den Kopf Ziethen's und den Typus des Königs, so würde kaum Etwas darauf hindeuten, dass wir uns am Hoflager von Potsdam und in der Nähe eines Souverains befinden. Der Speisesaal ist so eng und schmucklos, die Tafel ist so sehr in eine Ecke gedrückt, ist so arm und unansehnlich ausgestattet und von so gewöhnlichen Stühlen umgeben, dass wir unwillkürlich auf den Gedanken kommen, der sonst so gewissenhaft studirende Kampf habe sich hier mit einem naiven Arrangement im eigenen Atelier geholfen, ohne den Styl königlicher Gemächer irgendwie zu berücksichtigen. Dasselbe gilt von der Umgebung des Königs, ja von Friedrich selbst. Ist Ziethen auch



*Arthur Kampf.* Studie.

mit Recht als ein einfacher, meinetwegen selbst unmanierlicher Haudegen aufgefasst, so sind die übrigen Tafelnden doch Hofherren und andere höhere Beamte, die in Aussehen und Gebahren distinguirter sein müssten. Bei aller Sparsamkeit, die der König in seinen spätern Jahren für die Bedürfnisse des Hofes anordnete, bei aller Vernachlässigung seiner eigenen Person in der Kleidung, entbehrte sein Auftreten doch nie der königlichen Pracht, seine Gesellschaft war stets eine sehr gewählte, und am wenigsten durften sich die Gäste in irgend einer Beziehung gehen lassen. So aber vermissen wir an ihnen nicht nur die etwas konventionelle, selbst in der Zwanglosigkeit korrekte Haltung, die allen in der Atmosphäre eines Hofes Lebenden zur zweiten Natur wird, sondern auch den Esprit und die geistige Grazie, die für Friedrich's Tafelrunde gefordert wurden, und der Kopf des Königs erinnert zu sehr an ein bestimmtes Vorbild, als dass er unmittelbar und überzeugend, der Bedeutung der Züge, die er trägt, entsprechend wirken könnte. Hier irrte also unser Meister insofern, als seine Phantasie sich noch nicht reich und beweglich genug erweist, um eine ihm fremde Welt glaubhaft auszugestalten. Je realistischer und wahrer die Malerei ist, desto echter muss auch der dargestellte Vorgang erscheinen; ist er aber unzulänglich aufgefasst, so behält der Vortrag nur ein malerisch technisches Interesse, und das Kunstwerk ist kein vollkommenes.

Vielleicht hat Kampf dergleichen selbst empfunden, wenigstens ist er bis jetzt nicht wieder auf das Parket eines Hofes zurückgekehrt. Dagegen fuhren die Krieger des achtzehnten Jahrhunderts fort, ihn zu beschäftigen; er malte in dieser Zeit noch Friedrich Wilhelm den Ersten, wie er mit dem General von Grumkow seine «langen Kerls» inspizirt, und Friedrich den Grossen, wie er vor der Schlacht bei Leuthen jene entschlossene und hinreissende Rede an seine Generale hält, deren Schwung und Kraft die Begeisterung der Truppen auf's Höchste entflammte.

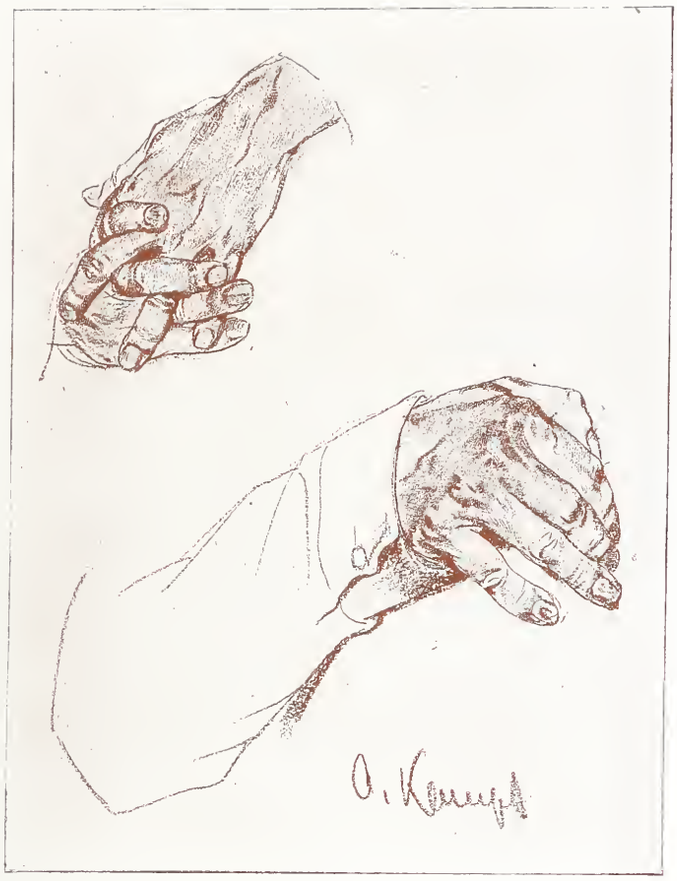
Es scheint, dass dieses Motiv — eine bedeutende Rede und ihre Wirkung auf die Zuhörer — den Künstler ganz besonders tief ergriff. Die drei Hauptbilder, die er seitdem in den Jahren 90 bis 92 schuf, behandeln es, mit gewissen Abänderungen, sämmtlich. Das sind die «Einsegnung von Freiwilligen, 1813», ein grosses Gemälde, das auf Bestellung der Verbindung für historische Kunst ausgeführt wurde und 1891 in Berlin die zweite goldene, 92 in Wien die silberne Staatsmedaille erhielt; die «Rede Heinrich Steffens zu Gunsten der Volkserhebung in Breslau, 1813», ebenfalls ein mächtiges Bild, das die Berliner National-Galerie besitzt, und endlich die «Rede Friedrich's des Grossen an seine Generale in Köben», nämlich 1759 nach der Niederlage von Kunersdorf, das der Maler Georg Oeder der Düsseldorfer Städtischen Galerie 1892 schenkte. Offenbar fesselte Kampf, der ja von jeher einfache, geschlossene Handlungen darzustellen liebte, die Einheitlichkeit der durch Rede erzeugten Stimmung und zugleich die Mannigfaltigkeit, die die verschiedenartigen Charaktere der Hörer in jene Einheitlichkeit bringen. Ihn fesselte ferner der nicht nur äusserliche Kontrast, den die einzelne, aber geistig gewaltige Figur des Redners gegenüber der Menge bildet, die er durch seine Ueberlegenheit beherrscht: Aehnliches hatten wir ja schon in dem «Bonsoir, Messieurs», Verwandtes auch in der «Aufbahrung Kaiser Wilhelms» ausgedrückt gefunden. Und gewiss reizte ihn nicht minder die Schwierigkeit, die Gruppen der Hörenden, die naturgemäss etwas Einförmiges und Massives haben, psychologisch und malerisch durchzubilden, bis sie künstlerisch wirkten, ohne doch aus der Situation herauszufallen. Sehen wir, auf welche Weise unser Künstler diese Aufgaben angriff.

Die «Einsegnung der Freiwilligen», von der das beigegebene Vollbild nur die Farbenskizze, nicht die etwas abweichend gefasste Ausführung bringt, geht in einer kleinen schlesischen Dorfkirche vor sich. Hier wird nicht eigentlich mehr eine Rede gehalten; aber indem der Pfarrer mit erhobener Hand (in dem Gemälde sind, mit grösserer Feierlichkeit, beide Hände erhoben) die Worte des Segens ertönen lässt, vollendet er nur eine Ansprache, deren Eindruck noch auf allen Gesichtern ruht. Da knieen und stehen sie im Schiffe der Kirche, die Reihen der Geweihten, die den Völkerfrühling, ein neues ver sacrum, mit ihrem Blute zu erkaufen entschlossen sind; die drängende Noth der Zeit hat sie als letztes Aufgebot zusammengerafft, und da die Soldaten von Beruf, die jugendlichen, kraftgeübten Arbeiter und Bauern, schon längst dem Feinde entgegengeschickt wurden, so hat die Vaterlandsliebe nunmehr auch die Arbeiter mit dem Geiste, die Studirten, und selbst die älteren Männer gerüstet. Der König rief, und Alle, Alle kamen! Zum letzten Male vor ihrem Auseinandergehen nach den Regimentern versammelten sie sich zur

Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

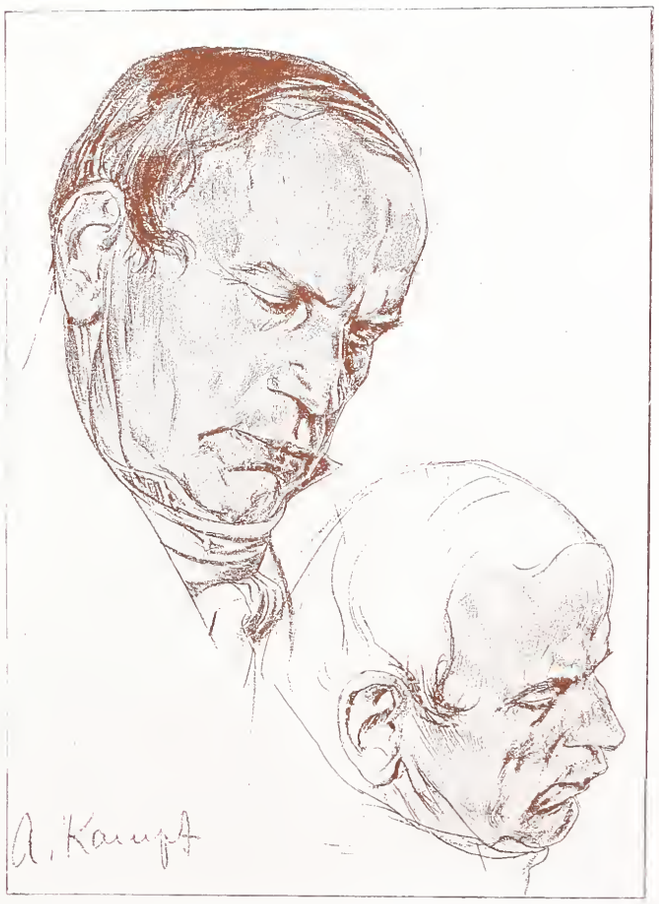
Neckerei.



*Arthur Kampf.* Studie.

Einsegnung ihres Unternehmens und vereinigten sich im Gebet für ihre gute Sache; keiner, den nicht der Ernst des Augenblickes beherrschte! Dieser tapfere Muth, dieser feste Wille, das Mögliche zu leisten, dieses Bewusstsein, eine heilige Pflicht zu erfüllen, dieses Gottvertrauen und dieses gläubige Flehen, wie sie sich auf den Gesichtern der Freiwilligen je nach dem Charakter mehr oder minder scharf, aber nirgends mit theatralischem Pathos ausprägen, geben der Handlung, und also dem Kunstwerke, eine hohe Weihe. Jeder Kopf, jede Bewegung ist eine vollgültige Leistung an sich; und welch' ein Reichthum an Gestalten wird hier vor uns aufgewendet! Auch das Leid der Zurückbleibenden wird geschildert. Da stehen betrübte Greise und Greisinnen, da schluchzen Bräute und junge Frauen; da muss eine Tochter, die den Gatten verlor, nach ihm noch den Vater hinausziehen lassen, und schon mag sie auch für ihren Sohn, den Knaben, zittern, der wie ein Waffenfähiger von den Worten des Predigers ergriffen wird. Es war eine grosse Zeit, und sie fand kein kleines Geschlecht; wohl dem Künstler, der in unseren Jahren, denen soviel Epigonenthum anhaftet, in sich die Kraft, Einfalt und Tiefe besitzt, um jenem Geschlechte wirklich gerecht zu werden! Man kann ja nur malen, was man voll empfindet; und in diesem Werke ist in der That ein jeder Zug voll empfunden, nichts wurde in die herkömmliche Pose hineingequält. Fast möchte man glauben, Kampf habe das Gemälde mühelos, wie aus Einem Gusse geschaffen, so einheitlich und dem Gegenstand entsprechend erscheint es. Auch seine malerische Behandlung trifft unmittelbar das Nothwendige. Schon das Lokal, mit seiner vollkommenen Schlichtheit, wirkt ernsthaft und stimmungsvoll; das kühle, graue Licht, das sich durch die hochgelegenen Fenster in den Raum ergiesst, erhöht noch den Eindruck der Schwere dieses Tages. Und wie glücklich ist das Motiv des hellen Pfeilers, der mit seiner Masse ein wesentliches coloristisches Element abgiebt; nicht nur als Gegengewicht gegen die schwarze Gestalt des Pfarrers, sondern auch als Grundaccord für die übrigen Töne des Ganzen steht er wirkungsvoll da. Vorzüglich verdanken ihm die um ihn herumgruppirten Figuren einen grossen Theil ihrer Geltung.

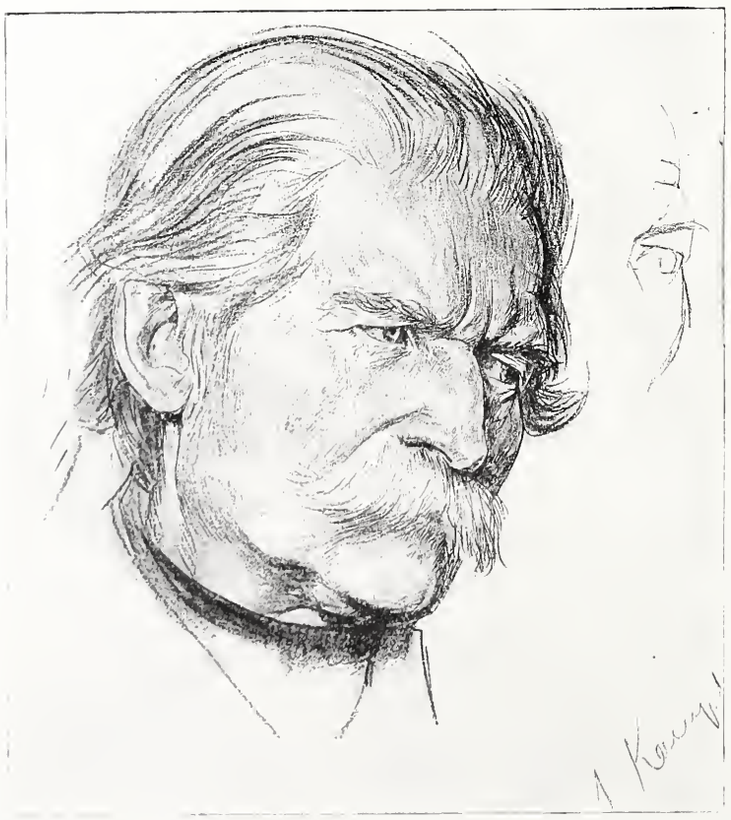
Wenn aber bei der «Einsegnung» die gemalte Rede



*Arthur Kampf.* Studie.

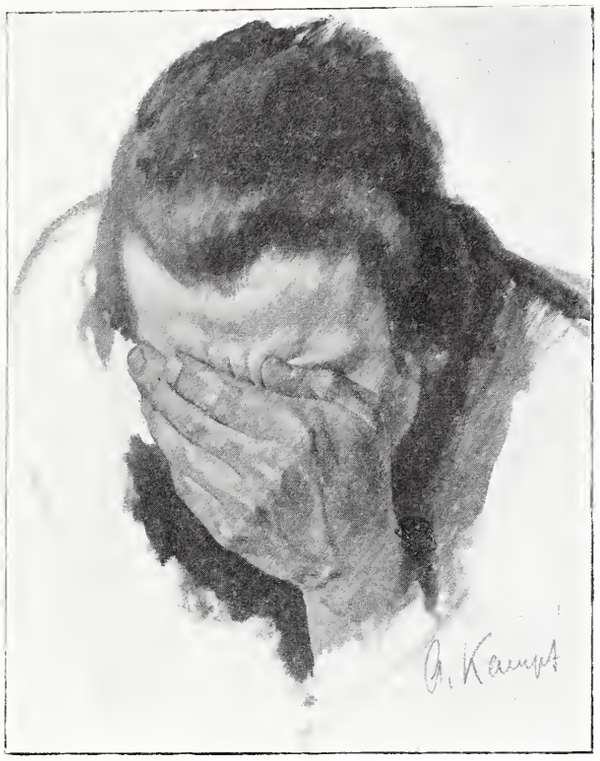
ihre Hörer (und ihre Beschauer) zu Ernst und Sammlung bewegte, so entzündet die Beredtsamkeit des Professors Steffens in den Köpfen und Herzen der meisten Anwesenden eine zum Aufbrausen bereite Begeisterung. In einem niedrigen, vollkommen kahlen Raum spricht Steffens vor dem zahlreichen Auditorium, über die Brüstung des niedrigen Katheders sich beugend, mit leidenschaftlicher Gluth; seine ganze Gestalt erbebt unter der Energie der Gedanken, und die Geberde des hoch erhobenen rechten Armes, ob sie gleich den Docenten nicht ganz verleugnet, hat etwas entschieden Kraftvolles, ja Gebieterisches; worin um so mehr Ausdruck liegt, als das Gesicht des Redners fast gar nicht zu sehen ist. Ihm gegenüber haben sich rechts vorne, in der Mitte und im ganzen Hintergrunde des Zimmers die Zuhörer dicht zusammengeschaart. Die Vordersten sitzen auf Bänken, die Meisten müssen stehen; einige sind sogar auf die Fensterbrustung geklettert, andere erscheinen durch die offene Thür draussen auf der Treppe. Alle Altersstufen, alle Stände sind hier vertreten; Veteranen und Invalide lauschen mit derselben Hingebung wie die Studenten und jungen Beamten; Arbeiter, im Schurzfell aus der Werkstatt herbeigeeilt, werden auf ihre Weise ebenso ergriffen, wie die Universitätcollgen des Professors auf die ihrige. Selbst Mädchen haben sich in das Gedränge gewagt und horchen mit glänzenden Augen auf die Worte, die auch sie zu unbegrenztem Opfer- und Leidensmuthe anspornen — das ganze Volk ist da, die gemeinsame Sache gemeinsam zu ergreifen und durchzuführen. Aber wie das deutsche Volk sich nur in Augenblicken der Verwirrung oder der Zuchtlosigkeit oder aber der harmlosen, übermüthigen Freude zu lärmenden Aeusserungen hinreissen lässt, in erhabenen und verhängnissvollen Momenten jedoch an sich hält, so erscheint auch hier die tiefe Bewegung der Hörer hauptsächlich im Ausdrucke der Aufmerksamkeit auf ihren Gesichtern, weniger in aufgeregten Gesten ihrer Körper. Bei der grösseren Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung des Auditoriums ist hier die Charakteristik noch reicher, noch feiner nuancirt als in der «Einsegnung», obgleich das rührende Element eigentlich fehlt, es sei denn, dass es in den Invaliden und etwa in jenem kränklichen, überarbeiteten Gelehrten zum Worte kommt, der schwerlich noch den Säbel zu führen im Stande ist. So hat denn Kampf mit diesem Bilde ein würdiges, gewissermassen das weltliche Seitenstück zur «Einsegnung» ge-

*Arthur Kampf.* Studie.



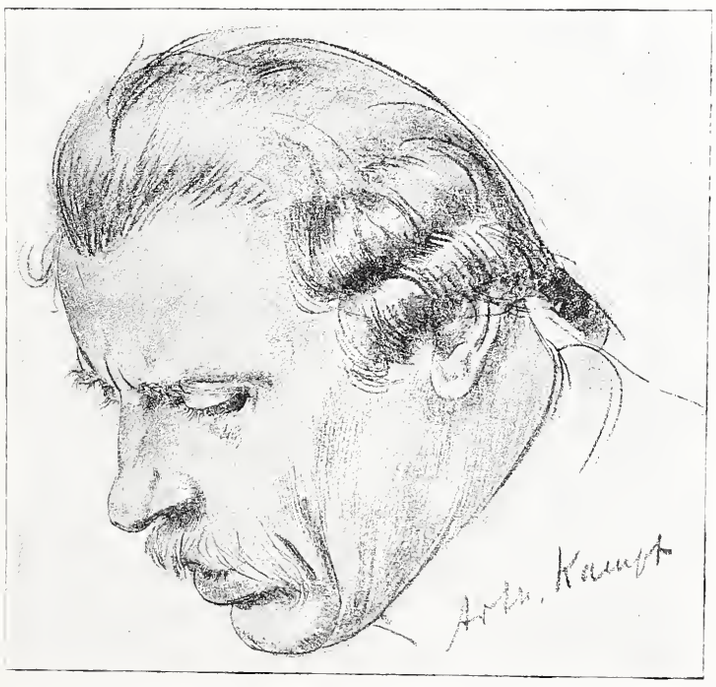
*Arthur Kampf.* Studie.

liefert, wenn auch die letztere, für unser Gefühl, wärmer und poetischer vom Künstler empfunden ist und vom Publikum empfunden wird. Dies mag zum Theil daran liegen, dass die Kirche als Lokal, die Weihe der religiösen Handlung, der Segen, der wie die Predigt nicht sowohl mit dem Verstande als vornehmlich mit dem Herzen aufgenommen wird, schon an sich eine gewisse Wirkung ausüben, während der Rede des Steffens nichts derartiges zu Hülfe kommt. Hier ist es allein das Wort, das zwar die Gemüther hinreisst, aber doch erst von den Köpfen erfasst und, wenigstens anfänglich, erwogen werden musste; und die banale Gelegenheit, d. h. der Kathedervortrag in einem gänzlich nüchternen Saale, beeinträchtigt ebenfalls die Stimmung. Denn da wir das Wort selbst nicht hören, sondern nur seinen Abglanz sehen, und da die grosse und tiefe Bewegung der Zeit, die erst dem Worte sein Gewicht und dem Vorgang seinen Werth giebt, nicht einmal mit irgendwelchen Andeutungen gemalt, sondern als bekannt vorausgesetzt ist, so kann der Eindruck auf uns nur ein nicht ganz unmittelbarer sein. Wir müssen dem Künstler weit entgegenkommen, müssen viel reflektieren, um sein Werk im ganzen Umfange zu geniessen; und wer weiss, ob die Reflexion nicht Manchen zu der Vermuthung leitet, der fragliche Gegenstand sei trotz der meisterhaften malerischen Behandlung im Grunde doch unmalerisch geblieben, weil seine Wirkung einzig und allein auf diese Behandlung und auf die charakterisierenden Feinheiten gegründet ist, die drastische, absolut ergreifende Klarheit des Vorganges ihm jedoch abgeht.



*Arthur Kampf.* Studie.

«Friedrichs des Grossen Rede an seine Generale in Köben» stellte das dritte der grossen Gemälde vor, die unsere Besprechung hier vereinigt. Der König, in der unglücklichsten Wendung des siebenjährigen Krieges erkrankt, war in einem ärmlichen Bauernhause des Dorfes Köben einquartiert worden; hier versammelte er seine Generale, um durch sie den Truppen kund zu thun, dass er sich ganz auf ihre Bravour verlasse und dass er Alles daran setzen wolle, den Feldzug siegreich durchzuführen; nur der Tod werde ihn von der Armee trennen. Diese Worte sprach er mit Anstrengung und unter heftigen Schmerzen, sein Kopf war verbunden und sein Gesicht erschien äusserst blass. Trotzdem traf er darauf noch alle wichtigen Anordnungen mit vollkommener Ruhe. Kampf hat den Augenblick seiner grössten rednerischen Erhebung wiedergegeben. Der König hat sich mit entschiedener Willenskraft zusammengefasst und sich im Bette halb erhoben; mit dem freien rechten Arme sucht er seinen Sätzen noch mehr Nachdruck zu



*Arthur Kampf.* Studie.

*Arthur Kampf.* Studie.

verleihen. Die Herrschaft des Geistes über den gebrechlichen Körper kommt in seiner Bewegung sehr schön zur Geltung; und überhaupt liegt in diesem Bilde der Schwerpunkt der Darstellung mehr als in den beiden andern auf dem Redner. Die Generale hören ja Alle mit grosser Aufmerksamkeit zu und sind, woran Kampf uns nunmehr längst gewöhnt hat, zu völlig plastischen Individualitäten ausgearbeitet; aber abgesehen von dem breitspurig im Vordergrunde dastehenden General im grauen Paletot, einer der prächtigsten Charaktergestalten, die unser Künstler je geschaffen, sowie abgesehen von dem tauben Artilleristen, der seine Ohrmuschel mit dem Stockknopfe zum Horchen zweckmässig zusammenbiegt, sind doch die Uebrigen so vielfach überschnitten, zum Theil auch trotz des pikanten Fensterchens im Hintergrunde so tief in die Dämmerung getaucht, dass man ihrer Köpfe nicht ohne einiges Suchen habhaft wird, und überhaupt den Blick, nach der Absicht des Malers, mit Vorliebe dem Könige zuwendet. Bei diesem gipfelt auch die Vertheilung der Farben; die hellen Töne seines Anzuges, seiner Kissen und Betttücher sind, wie in der « Einsegnung » jener Pfeiler, die Dominante des ganzen Tonsystems, das mit grosser Kraft und seltener Meisterschaft hier angeschlagen ist. Technisch ist dieses Biid vielleicht das vorzüglichste, das wir Kampf bisher zu verdanken haben.

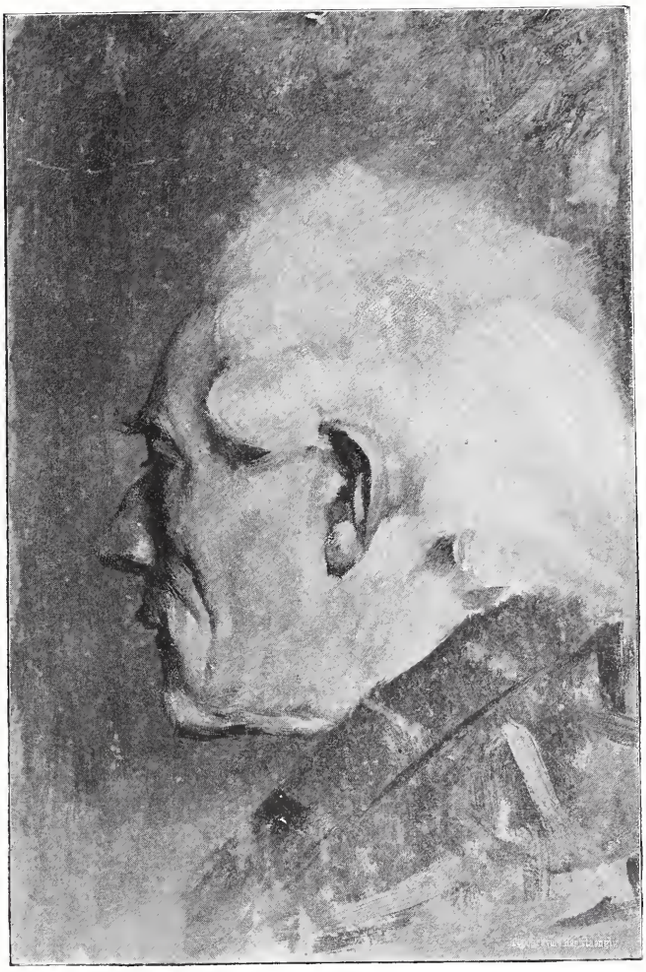
Wir sehen, dass der alte Fritz sich abermals der Phantasie des Künstlers bemächtigt hatte, und er liess sie nicht gleich wieder frei. Auf der Dezember-Ausstellung 1893 des Künstler-Clubs St. Lucas in Düsseldorf erschienen von Kampf «Die Kosakenopfer», eine Episode aus dem siebenjährigen Kriege. Der König ist, mit einigen Herren des Gefolges, durch ein von den russischen Horden geplündertes Dorf geschritten, und steht unversehens vor den nackten Leichnamen einiger Bewohner des unglücklichen Ortes. Gedankenvoll und ergriffen betrachtet er sie. — Auch in Entwürfen, Skizzen und Radirungen tritt er noch mehrfach auf; es mag sein, dass seine thatenvolle und thätige Zeit, das Heldenhafte und zugleich so Schlichte seiner Erscheinung unserem Meister besonders sympathisch sind.

Man sollte meinen, mit dieser Aufzählung sei das Lebenswerk Arthur Kampf's, soweit der im einunddreis-

*Arthur Kampf.* Studie.

sigsten Lebensjahre Stehende es förderte, erschöpft und zugleich reich genug. Und doch haben wir eine ganze Reihe von grösseren und kleineren Gemälden, von Portraits und Genrestücken, übergangen. Auch bleibt uns von seinen Aquarellen und Gouachebildern, sowie von seinen Radierungen noch ein Wort zu sagen übrig, und vor Allem müssen wir erwähnen, dass neben der grossen Historienmalerei das moderne Sittenbild den Künstler durch alle Jahre hindurch beschäftigt hat. Seinen Carnevals-, Theater- und Caféscenen, seinen Beobachtungen von der Strasse her, giebt er gern einige sprechende Charakterzüge, oft mit satyrischer oder bitterer Pointe, zum Inhalt und benutzt sie im Uebrigen zur Lösung coloristischer Probleme; so streiten auf unserem Bilde «Im Café» das Gas und das elektrische Licht um die Beleuchtung des weissgekleideten Kellners und der anderen Figuren; so wetteifern bei sonstigen Gelegenheiten die lebhaften Toiletten von Damen, wie sie sich am Besten in den Ton des Bildes einfügen. Gerne wählt aber Kampf für seine kleinen Gemälde auch ernste, ja tragische Motive und sucht dann die Beschauer mit wenigen treffenden Worten zu fassen und zu rühren. Die Leiche eines Kindes wird eingesegnet; abseits, hinter der Thüre steht die alte Wärterin, der das Herz vor Kummer brechen will, während der Pfarrer kühl und conventionell seines Amtes waltet. Ein Arbeiter liegt breit im Fenster und schaut trübe vor sich hin: über ihn hinweg erblicken wir im Zimmer seine Frau im Sarge liegen und Kerzen dabei schimmern. Solche Ideen pflegen nur den Malern zu kommen, die wie Kampf auch mit dem Herzen schauen und malen; und im Ganzen sind dergleichen erzählende Maler selten genug, besonders wenn man an ihr technisches Können einen höheren Massstab anlegt. Gerade das Technische beherrscht Kampf aber vollständig; seine gründliche und umfassende künstlerische Bildung zeigt sich auch in der Sicherheit, mit der er neben der Oelmalerei die Gouache- und Aquarelltechnik ausübt. Zeugen sind dafür sein meisterhaftes Blatt: «In der Dämmerung» (1893 Gouache): ein ländliches Liebespaar, das nach Sonnenuntergang vor der Hausthür steht, oder die etwas älteren Aquarelle: «Mutterlos», «Die Strassenhyäne», und «Jbsen im Café Maximilian», die 1889 und 90 auf den Dresdner Aquarell-Ausstellungen gezeigt wurden.

Unsere Textillustrationen bringen eine Reihe von gemalten Studienköpfen Kampf's zu einigen der besprochenen Bilder, sowie eine Anzahl seiner scharf und mit einer unfehlbaren Sicherheit und Formenklarheit gezeichneten Studien. Wer zeichnen kann wie Kampf, der wird natürlich, so lange er darauf eingeht, auch von Zeitschriften für ihren Bedarf an Illustrationen herangezogen. So war denn unser Künstler vielfach als Illustrator thätig; er hat z. B. für das jetzt aufgelöste Schorer'sche Familienblatt die Bildnisse des Geigers Wilhelmj, des Predigers Frommel u. A. geliefert und noch 1892 eine ganze Nummer mit Skizzen aus dem Leben hinter den Coulissen gefüllt. Hauptsächlich aber zeigt sich der Zeichner in ihm in seinen Radierungen.



*Arthur Kampf.* Studie.

Bei Ernst Forberg, dem Lehrer der Düsseldorfer Akademie für Kupferstich, hatte Kampf in den Jahren 1885 und 86 sich im Radieren geübt, und dann diese Kunst selbstständig und mit grosser Kunst und Kraft weitergetrieben. Wie bei seinen Erinnerungsskizzen und Sittenbildern fixirt er auf der Platte was ihn anregt oder sonst beschäftigt; daher erscheinen die Gegen-

stände seiner Radierungen vielfach wie Späne, die ihm bei der Arbeit an den Gemälden über die Hand fielen, und seine ganze Thätigkeit als Maler lässt sich an ihnen wie in einem Hohlspiegel überschauen. Da haben wir die überaus lebendigen Strassenarbeiter (siehe S. 22) und denken an die Sphäre der «Letzten Aussage»; da versetzt uns der «Tod Schwerin's» — eine grossartige Composition — und dieses oder jenes andere Blatt in die Zeit Friedrich's des Zweiten und erinnert also an den «Choral von Leuthen», an «Bonsoir, Messieurs», etc. An die Freiheitskriege klingt ein Zug Franzosen an, der auf der Rückkehr aus Russland sich mühselig über ein unendliches Schneefeld fortbewegt. Das moderne Gesellschaftsbild lebt auf in jenem offenbar gelehrten Herrn, der selbst die Musse des Seebades, an der Brandung spazierend, zu intensiver Gedankenarbeit benutzt, und in dem jovialen alten Viveur, der sich nach dem Diner mit einem chinesischen Pagoden unterhält.

Ganz aus diesem Kreise der Kampf'schen Motive springt eine seiner letzten Radierungen, ein Blatt von beträchtlicher Grösse und starker Wirkung. Zwei fackelschwingende Furien stürmen durch dunkles Gewölke hin, tief unter ihnen sieht man die Erde mit einer brennenden Stadt am Horizonte liegen. Den Rachegöttinnen aber folgt in rasendem Laufe aus den Wolken auftauchend ein Trupp wüthender Arbeiter, entfesselter Sträflinge und verlotterter Gesellen mit der Fahne der Revolution und mit drohenden Fäusten; schreckliche Weiber schliessen sich an und führen unter Verwünschungen den abgehauenen Kopf eines Fabrikherrn auf einer Stange mit sich. «Ein böser Traum!», so benannte der Künstler das düstere Phantasiestück, das ihm und uns das Volk in seiner furchtbarsten Erscheinung, als irregeleitetes, empörtes Proletariat, zeigte.

Dies Blatt verräth uns, dass Arthur Kampf, der strenge, ja herbe Realist, sich auch einmal vom festen Boden entfernen und einen transscendentalen Stoff lockend finden kann. Es deutet ferner darauf hin, dass seine Kunst überhaupt noch unerwartete Wendungen nehmen wird. Noch ist er jung, und noch ist er ausschliesslich ein Düsseldorfer Kunstbürger; seit 1891 wirkt er, zuerst als Hilfslehrer, seit Anfang 94 als ordentlicher Lehrer angestellt an derselben Akademie, die er 1879 als Schüler bezog und seitdem nie verlassen hat. Aber ein Mann wie er, haftet nicht an dem, was er einmal gewohnt ist; er schreitet wie in seiner künstlerischen Entwickelung so in der Erweiterung seines Gesichtskreises immer vorwärts. Möge die Welt in ihrer Pracht und Herrlichkeit sich weit, weit vor seinen Blicken aufthun! Und möge es ihm vergönnt sein, mit der Ehrlichkeit, die für sein Auffassen und Schaffen so charakteristisch ist, sich ihr hinzugeben! Wer sie in Wahrheit verstehen will, der lernt sie auch verstehen und findet sein Streben überschwänglich belohnt. Arthur Kampf's Kunst wird desto voller schwellen und reifen, je mehr fruchtbaren Boden seine Wurzeln umspannen und je heller die Sonne höherer Schönheit ihm die lichtsuchenden Zweige, seine Ideen, die nach Gestaltung ringen, bestrahlt.

Vielleicht entsinnt sich ein geneigter Leser, der von diesem Aufsatze nicht blos den Anfang, sondern auch das Ende las, dass der Verfasser sich eigentlich vorgenommen hatte, nur ein kühler Commentator seines Gegenstandes zu sein. Sollte sich trotzdem eine gewisse Wärme in ihm entwickelt haben — nun, so hat sich zum Glück wieder einmal die alte Erfahrung bewährt, dass das Gute und Schöne des Menschen Herz erfreut und es mit schnelleren Schlägen pochen lässt. Begegnete dieses bei der Beschäftigung mit Arthur Kampf einem längst verknöcherten Kunstkritiker, wie freudig muss erst jeder harmlose Kunstfreund den jungen Meister begrüssen und ihm alles Gute auf den Lebensweg wünschen!

Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Knabenbildniss.

# Die Muse des Volkes in Toskana.

Von

H. ZIMMERN.

Wenn wir von Pistoja, der interessanten toskanischen Stadt, welche sich so Vieles von ihrem mittelalterlichen Charakter unversehrt bewahrt hat, den Weg einschlagen, der von den Thoren der Stadt nach den dieselbe seitwärts schützenden Bergen führt, sollten wir unsere Schritte nicht anhalten, bevor wir die Abhänge des Gebirges erreicht haben. Es ist ein entzückend schöner Punkt, den die Gegend dort bietet. Und falls es unsere Zeit erlaubt, werden wir wohl daran thun, bergauf zu wandern und in das Innere dieser Apenninengruppe zu dringen; weit hinein, bis dorthin, wo sich die Häuser der Contadini, welche in jenen Distrikten wohnen, nur noch spärlich und vereinzelt finden. Dies ist die Heimath der toskanischen Zunge, die Region, wo die italienische Sprache in vollkommener Reinheit gesprochen wird, und hier wohnt die Muse des Volkes. Fern vom Getriebe der Welt und den Leidenschaften, welche die Stadtleute — «street-bred people», wie Rudyard Kipling sie nennt — in Erregung versetzen, sind die Menschen, die hier oben leben, auch mehr den Einflüssen fremder Invasionen entrückt geblieben, die den Sitten und der Landessprache der Italiener so grossen Schaden gebracht haben. Bis auf den heutigen Tag noch wird den Bewohnern der pistojanischen Berge nur selten Gelegenheit, mit der Bevölkerung der Ebene in Berührung zu kommen. Folglich hat sich auch in den pistojanischen und sienesischen Apenninen die Sprache in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten. Hier finden wir noch als lebendes Vermächtniss des goldenen Zeitalters von Toskana die Sprache so, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert gesprochen wurde. Und oft überrascht es zufällige Besucher jener Gegend, von den Lippen einfacher Landleute Worte und Redewendungen zu hören, welche man sonst nur bei den italienischen Klassikern antrifft. Durch das zurückgezogene, stille und mässige Leben, welches diese Bauern führen, sind sie kräftiger und von besserem Körperbau als es die übrige Bevölkerung Italiens ist; und dieses physische Wohlbefinden trägt zweifellos dazu bei, dass auch ihr Geist die Kraft besitzt, welche zu einem korrekten und gewandten Gebrauch der Sprache gehört. Es ist bemerkenswerth, dass die Mehrzahl der intelligenten und bildungsfähigen Toskanerinnen, als auch der geistig hochstehenden Männer Toskana's nach den Städten übersiedelte Bergbewohner sind.

Niccolo Tommaseo, der grosse Kenner der italienischen Sprache, schrieb 1860 an den Abbé Tigri: «Was die Mundart der niederen Volksklassen in der Umgebung Pistoja's betrifft, so kann ich nur gewissenhaft bestätigen, dass sie nicht allein ähnlich der Sprache unserer berühmten Schriftsteller, sondern dieselbe Sprache ist».

Aus diesen einleitenden Darlegungen werden auch die nicht italienischen Leser leicht ersehen, dass die Erzeugnisse der toskanischen Volkspoesie nicht mit den Liedern verwechselt werden dürfen, welche man gewöhnlich in den Städten singen hört, und die in formlosen, lahmen Versen oft alberne und frivole Ideen enthalten, verfasst überdies in einer ganz unmöglichen Sprache, die nichts weniger als ein reines Italienisch ist. Solche Lieder erreichen die Berge nicht, oder werden, wenn sie dorthin gelangen, doch keineswegs einer gastlichen Aufnahme gewürdigt. Der Gebirgsbewohner ist nicht gesonnen, seine Lieder aufzugeben, welche er vor allen anderen liebt, und das mit Recht.

An jenen schönen Sommerabenden, wie man sie nur in Toskana kennt, wenn der Mond sein zauberisch schönes Licht über die stille Landschaft ergiesst, poetische Regungen in den Seelen erweckend, da hört man wohl irgend eine helle, frische Stimme zum Klange einer Mandoline singen:

« E io delli stornelli ne so tanti
Ce n'ho da caricar sei bastimenti,
Chi ne vuol profittar, si faccia avanti. »

« Habe so viel Lieder, dass mit ihrer Zahl
Laden könnt' ich wohl sechs Schiffe allzumal,
Drum, wer hören will, komm' her von Berg und Thal. »

Und hierauf werden ringsum die Thäler von Liedern stundenlang wiederhallen. Von einer Hütte zur andern ertönen jetzt die « Stornelli ». Die von dem ersten Sänger ausgegangene Aufforderung ist ein Signal gewesen, dem ein Klingen und Singen improvisirter Verse folgt. Derartige Vokalkonzerte heissen Stornellatti und sie sind in ganz Toskana üblich. Das Stornello ist ein kleines Lied von nur drei Zeilen, einer kurzen von fünf Silben und zwei langen, die meist Hendekasyllaben sind. Der fünfsilbige Vers reimt dabei auf den zweiten der beiden elfsilbigen, während die zuerst auf die fünfsilbige folgende lange Zeile eine Assonanz am Ende hat.

Zumeist ist es eine Blume, an welche die Verse gerichtet sind — Fior di limone, fiorin di grano, fior di gaggia u. s. w. Hier ein Beispiel:

« Fiore di pepe
Io giro intorno a voi come fa l'ape,
Che gira intorno al fiore delle siepe. »

« Pfefferblüthenreis,
Immer dich umkreise nach der Biene Weis',
Die der Dornblüth' hungernd nahe bleibt im Kreis. »

Es scheint, als ob der ländliche Poet, wenn er Feld und Wald durchstreift, jeder Pflanze, die er sieht, seinen Liebeskummer anvertrauen möchte. Die Begeisterung für Blumen ist leicht erklärlich in Toskana, Italiens Garten, wie die Provinz mit Recht genannt wird, in der seit undenklichen Zeiten die Natur besungen worden ist. In den Stornelli wird auch an die spezielle Eigenart der Blumen eine Bedeutung geknupft. So hier:

« Fior di limone,
Limone e agro e non si puol mangiare
cha son piu agre le pene d'amore. »

« Citronenblüthe,
Bringest Frucht, damit sie Säure nur uns biete;
Doch der Liebe Gram trifft schärfer das Gemüthe. »

Und nicht nur die Schönheiten der Natur werden vom Gebirgspoeten besungen, er feiert auch ihre nützlichen Erzeugnisse, wie Reis, Salzkörner, Pfefferbeeren — « Chicco di riso », « fiorin di sale », « Chiccin di sale » etc. Häufig ist die erste Zeile auch ein Gruss an die Geliebte:

« Angelo d'oro, o bella bimba — »
« Goldiger Engel, oh, Mädchen so schön — »

Andere Verse beginnen: « Amore ingrato », oder « O luna », « O sole », « O Dea fatale »; oder mit Klagerufen, wie « Chimè che pena, O dio che doglio ». Mit diesen Anfangsworten werden immer Versmass und Grundidee der daran geknüpften Strophe gegeben.

Wenn der « Stornellatore » von einem Chor unterstützt ist, wird dem Stornello ein kurzer Zwischengesang eingeschaltet, gleichsam an Stelle eines Ritornells der Geige. Hier einige Proben:

« Ma perchè, ma perchè,
Caro mio amore non mi vuoi ben? »

« Warum denn, warum,
Mein Geliebter, willst mir nicht gut sein? »

Oder:

« O biondina, come va? »
« Oggi va bene, ma domani chi lo sa? »

« Liebste, sag' wie's dir geht? «
« Recht gut, doch morgen, wer weiss, wie es geht? »

« L'albero secco le foglie non ha;
Con lo mi amore le pace vo' fa. »

« Kein grünes Blatt im verödeten Hain,
Möcht' wieder gut mir mein Liebchen doch sein. »

Variirt wird das Stornello in folgender Art:

« Fiorin di sale,
Mi si divide l'anima del core: »
Chor: « O biondina come va? »
« Mi si divide l'anima del core,
Quando ti vedo con l'altro parlare; »
Chor: « O biondina come va? » etc.

« Blume des Salzes,
Ach, das Herz zerreisst mir namenloses Weh, »
Chor: « Liebste, sag', wie's dir geht? »
« Ach, das Herz zerreisst mir namenloses Weh,
Wenn mit einem Andern ich dich sprechen seh'. »
Chor. « Liebste, sag', wies' dir geht? etc. »

Hier ein Ritornello ohne Worte:

« Lara la ra lla lla llara
Larà la ra la lla llà — »

Die Melodie des Stornello ist ernster gehalten; der Text beginnt wie folgt:

« Fiorin di menta, »
Chor: « La ra la ra — »

« Menta si chiama perche si trapianta; »
Chor: « Lara etc. »

« Menta si chiama perche si trapianta,
La vostra lontananza mi tormenta; »
Chor: « Lara etc. »

« Münzkraut auf der Flur, »
Chor: « La ra, La ra —
« Wie sein Name sagt, ist wandernder Natur; »
Chor: « Lara etc. » . . . . .

« Wie sein Name sagt, ist wandernder Natur;
Oh, wie suche ich mit Schmerzen Deine Spur. »
Chor: « Lara, la . . . . . »

Hier mögen noch zwei solcher Verschen citirt sein:

« E non so, e non so
Se marito lo prenderò. »

« Weiss nicht, weiss nicht, was thu' ich?
Nehm' einen Mann ich oder nicht? »

Perche piangi, perche sosperi,
Perche t'adiri, caro mio ben? »

« Oh, warum weinen, oh, warum seufzen
Und sich erzürnen, herzliebster Schatz? »

Eine andere Art Liebeslied ist « Il rispetto », so genannt, weil es eine respektvolle Begrüssung zwischen Liebenden ist. Diese Rispetti werden zu jeder Tageszeit gesungen, zumeist aber des Abends. Sie bestehen aus 4, 6 oder 8, zuweilen auch aus 10 Versen. Die gewöhnliche Form ist die sechszeilige Strophe. In manchen Gedichten dieser Art reimen die letzten Zeilen, wobei eine ungemein graziöse und melodische Wirkung durch Gleichklang der Worte in leichter Umstellung erzielt wird. Dieser Schluss ist in der Regel ebenso schön, wie er überraschend wirkt. Eine Eigenthümlichkeit bei diesen Liedern besteht darin, dass sie zumeist mit dem Buchstaben « E » anfangen. So auch das folgende:

« E tutte le catene di Turchia
Non m'eranno mai potuto incatenare;
Quando che venne la tua signoria
Da tu begli occhi mi lasciar legare;
Da tu begli occhi mi fossi difeso
Sarei disciolto; e non legato e preso!
Da tu begli occhi mi fossi guardato,
Sarei disciolto; e son preso e legato! «

« Hätt' früher Trotz geboten allzumal
Den stärksten Sklavenketten der Barbaren,
Da traf mich, Holde, Deiner Augen Strahl,
Und nun gefesselt meine Kräfte waren.
Möcht' retten mich, möcht' flieh'n vor Deinem Blick,
Hätt' die verlor'ne Freiheit gern zurück,
Vergebens — Deine Augen zieh'n mich an,
Bin doch ein Sklave jetzt in Deinem Bann! »

Es sind oft wahrhaft liebliche, zarte Gedichte, diese Stornelli und Rispetti, in denen die Bauern der toskanischen Berge ihre Liebe erklären, kosen, streiten und sich versöhnen. Sie singen von Liebesleid und Liebesgunst, von den Tugenden und der Schönheit ihrer Geliebten und widmen diesen ihre poetischen Huldigungen selbst aus der Ferne, wenn sie zur Winterzeit von den Bergen herabsteigen, um in der ungesunden Fieberatmosphäre der Maremmen Arbeit zu suchen. Wir citiren hier ein Beispiel:

« O sol che te ne vai, che te ne vai,
O sol che te ne vai super que' poggi,
Fammelo un bel piacer se tu portrai,
Salutami il mio amore, non l'ho visto oggi;
O sol che tu ne vai su per que peri
Salutamelo un po' quegli occhi neri,
O sol che te ne vai su per gli ornelli
Salutameli un po' quegli occhi belli. »

« Oh, Sonne, weilest nicht, bald fort Du ziehest
Den Bergen zu, Du ziehest in die Ferne;
Oh, grüsse dort mein Lieb, wenn Du es siehest,
Grüss', Sonne, jene schwarzen Augensterne.
Verbleichen sehe ich schon Deinen Schein,
Bald hinterm Birnenbaum wirst Du schon sein;
Grüss' mir, da Du jetzt bei der Esche schwindest,
Die schönsten Augen, Sonne, die Du findest. »

Der verbannte Contadino singt aber nicht nur Liebeslieder auf seine in den Bergen zurückgebliebene Braut, sondern er pflegt auch Briefe in Versen an dieselbe zu richten, welche er einem Lohnschreiber diktirt, wenn er, wie früher allgemein war und noch vielfach der Fall ist, weder Lesen noch Schreiben gelernt hat. Und diese Briefe sind, gleich den Stornelli und Rispetti, stets im reinsten toskanischen Stil verfasst. Die Reime mögen nicht immer korrekt sein, werden dann aber meist durch eine Assonanz ersetzt. Gewöhnlich sind diese Briefe in Stanzen (Ottava rima) gedichtet, die aus elfsilbigen Versen bestehen.

Die Geschichten, mit welchen sich diese ländlichen Poeten an langen Winterabenden die Zeit vertreiben, wenn sie um ihre Herdfeuer oder in den Viehschuppen versammelt sind, bestehen in Gesängen, die ebenfalls in Ottava rima, ihrem Lieblingsversmass, gedichtet sind, welches auch wohl am besten zu ihrer Sangesweise passt.

Die Verfasser der Liebesbriefe flehen fast immer die Sterne, den Wind oder die Schwalben an, das Blatt der Angebeteten zu bringen. Oben sind häufig Rothstiftzeichnungen angebracht; ein pfeildurchbohrtes Herz oder zwei mit einer Kette verbundene Herzen, ein Fisch oder deren zwei, einander gegenüber gestellt, ein Paar Blumentöpfe, zwei Kränze und drgl. mehr als Symbole der Liebe geltende Embleme. Jedem, der sich einige Zeit in Toskana aufgehalten hat, werden in kleineren Papierläden, wo Soldaten und Bauern einkaufen, Brief-

bogen aufgefallen sein, denen die erwähnten Zeichnungen aufgedruckt sind. Es ist dies aber eine Neuerung, und die meisten der ländlichen Dichter ziehen es vor, ihre Briefe mit eigenhändig ausgeführten Zeichnungen zu versehen.

Ein Brauch, der noch in den toskanischen Bergen herrscht, ist die «Serenata» oder «Inserenata». An schönen, stillen Abenden, selbst mitten im Winter, pflegt sich der liebende Jüngling in Gesellschaft mehrerer Freunde, die alle mit Guitarren oder Violinen ausgerüstet sind, vor seiner Angebeteten Fenster aufzustellen und ihr seine Liebe in Versen zu erklären, die ohne Uebertreibung schön genannt werden können. Die Dichtungen wechseln mit kurzen flotten Instrumenalsätzen ab, die mit Trillern und Arpeggio's belebt sind. Der Name, der in manchen Gegenden hierfür gilt, ist «Passagalli» (Musik). Es ist dies ein echt toskanisches Wort und bezeichnet das Spiel der Geige, Mandoline oder Guitarre, womit die kurzen Pausen ausgefüllt werden, die der Improvisator, der seine Verse fast immer erst während des Singens komponirt, zwischen den Stanzen gebraucht. Hat der Liebende Grund, anzunehmen, dass sein Gesang dem Mädchen und ihren Eltern, an die er sich zuerst mit seinem Liede wendet, willkommen ist, so fährt er fort zu singen, bis der Morgen dämmert. Hier ein Abschiedslied, an einem solchen Morgen gesungen:

«La vedo l'alba che vuole apparire,
Chiedo licenza vo piu cantare,
Che le finestre si vedon aprire,
E le campane si senton sonare.
E si sente sonare in cielo e in terra
Addio, bel gelsomin, ragazza bella.
E si sente sonare in cielo e in Roma,
Addio bel gelsomin, bella persona.»

«Es graut der Tag, ich nun nicht länger bleibe,
Der Morgen naht, ich darf nun nicht mehr singen;
Geöffnet seh' bereits ich manche Scheibe,
Hor' auch die Morgenglocken hell erklingen.
Hör' sie vom Thurm herab, vom Himmel hallen,
Vom Himmel und von Rom die Glocken schallen;
Jasminenblum', Dich Schönste, Gott behüte,
Leb' wohl, Du Holde, Du Jasminenblüthe!»

Jeder Bezirk hat natürlich seine eigenen Lieder, von denen viele, besonders seit mehreren Jahren, eifrig gesammelt worden sind. Viele italienische Schriftsteller wenden sich den Schätzen der Vergangenheit zu, und die Sagenkunde hat in Italien bemerkenswerthe Fortschritte aufzuweisen. Wer einige Kenntniss von dem Gegenstande hat, wird selbst aus unserer kurzen Skizze ersehen, wie grundverschieden die toskanische Volkspoesie von derjenigen der übrigen Gegenden Italiens ist, welchen durchaus individuellen Charakter sie hat. Die anderswo gesungenen Lieder sind wirkliche «Canzonetti», in Musik gesetzt von irgend einem ausgebildeten Komponisten. Die Rispetti und Stornelli, welche musikalisch nur wenig von einander abweichen, unterscheiden sich von der neapolitanischen und venetianischen Liederpoesie besonders vortheilhaft dadurch, dass sie nicht im Lokaldialekt gedichtet sind.

Vielen wird die Sitte bekannt sein, dass alljährlich beim Fest der Madonna von Piedegrotta die neuen neapolitanischen Lieder gesungen werden, welche im Laufe des Jahres in's Leben gerufen sind. Heutzutage wetteifern die Musiker mit dem Volke, diese Erzeugnisse anziehender und kunstvoller zu gestalten. Die Lieder des toskanischen Bergvolkes bedürfen der Ausschmückungen nicht. In Dichtung und Musik sind sie von einem speziellen Reiz und nicht komponirt, um in parfumirten Salons gesungen zu werden. Das Auditorium, für welches sie bestimmt sind, ist nur e i n e Person und in dieser e i n e n sieht der Dichter seine ganze Welt. Die ihn begeisternde Umgebung ist der duftende Wald unterm Sternenhimmel bei mondhellen Sommernächten und seine Sänger einzig und allein die jungen Contadini mit ihren frischen Stimmen. Die unbekannten Urheber dieser Poesien werden indessen in ihrer ländlichen Heimath von der Nachwelt nicht vergessen. Ihre Rispetti und Stornelli kommen von einer Generation auf die andere, und die Enkel singen bei ihren «veglie» oder Abendversammlungen die Lieder ihrer Voreltern. Doch die Liebesgedichte verfassen sie am liebsten selber oder sie benutzen die schon existirenden, nur mit Veränderungen, wie sie der jeweilige Fall erheischen mag.

Aus der alten Geschichte wissen wir, dass bei den Griechen und Römern die Sitte herrschte, die Wiederkehr des Frühlings alljährlich festlich zu feiern. Die gleiche Sitte wird — vielleicht einem unbewusst zur Geltung gebrachten Atavismus zufolge, von den Toskanern, besonders denen der pistojanischen Campagna, geübt. Im Mai pflegen die jungen Burschen truppweise mit ihren Violinen und Guitarren, den zur Ausführung der «Passagalli» bestgeeigneten Instrumenten, umherzuziehen und den Frühling mit «Maisingen» (cantar Maggio) zu feiern. Bei einem solchen Liedervortrag beginnt der Chor wie folgt:

Gustav Doré pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hochgebirgslandschaft.

« Siam venuti a cantar Maggio
Alle vostre case belle
Spunta il sol col' alto raggio
Siam venuti a cantar Maggio.
Vi chiedam grazia e licenza
Di poter Maggio cantare;
Vi facciamo riverenza
Vi vogliamo salutare »

« Lasst besingen uns des Maien Wonne,
Lob dem Mai vor Euren Häusern singen!
Seht, schon goldig steigt empor die Sonne,
Lasst besingen uns des Maien Wonne.
Tief verneigen wir uns mit der Bitte,
Wollet Euer Ohr uns heute leihen,
Oh, gestattet uns nach Maiensitte,
Heute uns're Lieder Euch zu weihen! »

Nun beginnt der Poet der Gesellschaft seine Strophen vorzutragen, deren jede vom Passagalli-Spiel der Geige begleitet wird, und in denen er den Herrn des Hauses, vor dem die « Maggiaioli » Halt gemacht haben, nebst den Seinigen preist, auch etwaigen Gästen desselben seine Huldigungen darbringt. Die Stanzen oder Rispetti sind auch nicht selten von einem satyrischen Anflug belebt, mit irgend einer scherzhaften Anspielung gewürzt. Den Schluss, « Addio » oder « Licenza » genannt, hat wiederum der Chor zu singen; z. B..

« Qui diamo fine ai nostri canti
E facciam di qui partenza;
Ringraziando dell' udienza
I cortesi circostanti. »

« Wir können nun verweilen hier nicht länger
Und wollen uns empfehlen Eurer Huld,
Habt, Freunde, Dank, die Ihr uns Maiensänger
Zu hören hattet freundlichst die Geduld. »

Mit dem Namen « Maggi » wurde ehemals eine Art von ländlichen Theaterstücken bezeichnet, deren Inhalt der biblischen Geschichte entnommen ist oder von heroischen Thaten handelt. Einige werden noch jetzt mitunter von den Bauern aufgeführt. Unter dem Titel « Der Ursprung des italienischen Theaters » ist kürzlich eine interessante Sammlung solcher Stücke erschienen.

Der Improvisatoren unter den poetischen Gebirgsbewohnern haben wir mehrfach Erwähnung gethan. Diese Gewandtheit im Versebilden ist speziell der Bevölkerung Italiens eigenthümlich und selten anderswo zu finden. Die Bergpoeten sind, wie wir schon sagten, fast alle ganz ungelehrte, einfache Bauersleute. Jeder Ort hat seine eigenen Dichter, auf die er nicht wenig stolz ist, und manche haben sogar Berühmtheit erlangt; so z. B. Beatrice del Pian degli Outani. Mit ihren Dichtungen haben sich Tommaseo, Tigri und andere grosse Schriftsteller beschäftigt, und selbst diese feinen Kritiker sprachen sich ausserordentlich lobend darüber aus. Und dennoch hat diese Frau weder lesen, noch schreiben können. Sie war nur ein Hirtenmädchen, und nachdem sie einen Contadino geheirathet hatte, beschäftigte sie sich mit dem Hüten der Schafe wie zuvor. Sie war nicht schön, aber ihre Augen hatten einen schwärmerischen Blick. Als sie einmal, während sie sang, einen Litteraten ihre Improvisationen niederschreiben sah, rief sie aus:

« Io vedo quella mano che tentenna
Ma piu presta è la lingua che la penna. »

« Schnell sehe ich die Hand die Feder führen,
Doch kann die Zunge sich noch schneller rühren. »

Dies gibt einen Begriff von der Schnelligkeit, mit der sie improvisirte. Zur Zeit, als ihr Ruhm in die Aussenwelt drang, zählte sie siebzig Jahre, und trotz ihres hohen Alters hatte sie sich die ruhige Klarheit ihres Geistes und ihre poetische Ader bewahrt. Es ist nicht möglich gewesen, alle ihre Gedichte zu sammeln, und dies ist zu bedauern. Wenn Beatrice des Schreibens kundig gewesen wäre, so hätte sie unstreitig die Literatur um viele Schätze bereichert. Es dürfte in der ganzen Literaturgeschichte kaum eine interessantere Erscheinung zu finden sein, als diese Bäuerin. Einige Verse, welche sie einst einer amerikanischen Dame, die ihr einen Besuch machte, improvisirte, mögen hier citirt sein. Später hat sie dieselben der Miss Alexander (Ruskin's Francesca) diktirt:

« Signora che in Firenze lei risiede
Una grande abilita li viene avere
Ma s'io potessi a lei accostare il piede
D'imparare da lei avrei gran piacere,
La mi ignoranza è grande ognun, la vede,
Dunque gran pena mi convien soffrire,
E vincitor di giostra a me mi pare,
Dunque qualcosa di lei vorrei imparare.

Ora che mi ritrova all' Abetone
E di me ch'io sento ragionare
Alla presenza di queste persone,
In Firenze mi vien a rammentare
Son ignorante che non c'è paragone,
Ma niente non mi voglio sgomentare
L'allegrezza per lei che fu la mia
Qualcuna anch'io ne so di poesia. »

« Da, Signora, in Florenz dein Heim ist,
Bist du ohne Zweifel klug und sehr gelehrt;
Freudig zög' auch ich dorthin, wo du bist,
Hätt' von dir Belehrung gern begehrt.
Bin ganz ohne Wissen, wie allhier bekannt ist,
Was mich aber schmerzt, mein Herz beschwert.
Meisterin bist, scheint mir, in der Dichtkunst,
Lernte, ach, so gern durch deine Gunst!

Lebe ich auch nur im kleinen Abetone,
Man von meinem Sang zuweilen spricht
Vor den Leuten, unter denen ich hier wohne;
Ob auch ungelehrt, nicht ohne Zuversicht
Wär' selbst in Florenz ich, in dem Menschenstrome,
Denn es sind die Weisen ohne Nachsicht nicht.
Deine Freud' dort wär' die meine, bin
Ja doch auch ein wenig Dichterin.»

Berühmt, wie Beatrice, sind die anderen Improvisatoren oder Poeten, wie sie im Gebirge benannt werden nicht geworden, doch darf hieraus keineswegs auf eine geringere Begabung derer geschlossen werden, von denen die Welt nichts erfahren hat. Um sie richtig zu würdigen, muss man sie bei einem ihrer Wettgesänge hören.

Es ist eine erfreuliche Thatsache, dass nebst solchen poetischen Sitten im schönen Toskana auch die Landessprache unverdorben erhalten geblieben bis auf die Jetztzeit, in welcher der Geist der Korruption in Italien immer mehr um sich greift und selbst die Sprache vor erborgten Phrasen und Fremdwörtern kaum noch kenntlich ist, was sich selbst bei guten Schriftstellern zeigt. Als Manzoni, der Verfasser von Italiens klassischem Romane «I promessi sposi», sein grosses Werk revidiren wollte, ging er nach Florenz, um, wie er sich ausdrückte, «seine Kleider in den Fluthen des Arno zu waschen». So auch sollten die modernen Schriftsteller Italiens nach den belebenden Quellen der pistojanischen und sienesischen Berge wandern. Dort allein können sie den «dolce stile» lernen.

# Die ersten Künstler.

Von

Wolfgang Kirchbach.

Am Strande des Meeres, wo hohes Schilf in einer sanften Bucht wuchs, lag ein zottiger Faun am Wasser, dass die geknickten Schilfhalme ihm ein Lager bereiteten, während der umgebende Wald der Halme ihn gänzlich vor jeglichem Blicke verbarg. Nur nach dem Wasser hin hatte er die Aussicht frei. Leise plätscherten hier die Wellen zu ihm heran und benetzten, hie und da lauter heraufschlagend, seinen Ziegenhuf; über die blaue Fläche der Bucht wehte ein leichter Hauch, dass manchmal, wo das Wasser sich aufkräuselte, ein grüner Schauer durch das Blau zu ziehen schien. Draussen aber am Ende der Bucht lagen drei steile Felsklippen im Meere, um welche die Brandung weiss aufrauchend emporschäumte. Wolkenlos und klar war der tiefblaue Himmel, die Sonne stand weissblendend im Blau verloren und warf die Schatten der Halme über das bärtige Antlitz des Fauns weg, der unverwandt auf die Bucht hinausblinzelte.

Er schien irgend etwas zu belauschen und mochte wohl schon stundenlang daliegen in gespannter Erwartung. Aber das Meer und das Wasser der Bucht schien nichts von seinen Geheimnissen zu verrathen. Hie und da schien es wohl, als tauche an der Klippe, wo die Brandung rauchte, plötzlich der weisse Kopf eines Seerosses mit langer weisser Mähne und grünlich rollenden Augen auf und blähte die Nüstern, und es war, als schüttelte es diese Mähne, aber indem sie aufgeworfen wurde, war es auch, als zerschüttelte sich diese Mähne sammt dem Haupt des Rosses in einen Regen von Wassertropfen, die, zurückrauschend in die Wellen der Brandung, versanken. Belauschte der Faun diese flüchtigen Gebilde?

Erst wenn man länger hätte beobachten können, wohin die Blicke des Bocksmenschen schweifen, hätte man ahnen können, was der Gegenstand seiner gespannten Beobachtungen war. Denn unter der Wasserfläche kam es manchmal wie ein dunkler Schatten herauf und dann glitt ein lichter Schein flüchtig unter den sanften Wellen der Bucht hin, der eben so flüchtig wieder in die Tiefe verschwand. Ja, manchmal war es, als schwämme plötzlich ein Schwall von Seetang an einer Stelle auf dem Wasser, Seetang mit Muscheln und Seegras durchzogen. Aber auch dieser wurde wieder vom Wasser eingeschluckt, bis sich herausstellte, dass es gar kein Seetang war, sondern ein Schwall von langen, starken Haaren, länger als ein Rossschweif. Jedesmal, wenn ein solcher Schwall auf dem Wasser schwamm, spähte der Faun nach der Stelle, wie ein Angler auf den Kork seiner Angel, ob es anbeissen will. Manchmal sah er auch, wenn gerade der Sonnenschein licht in's Wasser fiel, unter dem Haarschwall etwas Weisses, Lichtes. Er legte sich dann lang auf den Bauch, hielt den Kopf von der Seite auf die Erde gelegt, als vermöchte er so von der Seite unter das Wasser zu schielen. Aber auch dieser Versuch war vergeblich, es war nichts zu sehen und nichts Näheres zu erblicken.

Lange hatte der Bocksmensch auf diese Weise vergeblich versucht, die im Wasser verborgenen Geschöpfe, die niemals heraufkommen und emportauchen wollten, zu erblicken. Die Sehnsucht, die man erst seinen spähenden Blicken angemerkt hatte, wich einem Ausdruck des Aergers und Ueberdrusses über getäuschte Hoffnungen. Ja, ein leiser Ausdruck von Boshaftigkeit erschien in

seinem Gesicht, während seine langen Spitzohren sich schräg wie Hasenohren zurückklappten und der Schwanz an seinem Rücken ungeduldig auf- und abschlug.

In diesem Augenblicke erschien, diesmal nicht zu weit vom Ufer, wieder ein langer Schweif von Haaren, der gemächlich durch's Wasser zog, ohne dass etwas Weiteres zu sehen war. Bei diesem Anblick richteten sich die Spitzohren des Fauns kerzengerade auf, im nächsten Augenblick aber fielen sie wieder wie ermattet zurück und schlugen eine Falte, während gleichzeitig seine Hand wie in ohnmächtiger Wuth nach dem nächsten Stein griff, der am Ufer lag. Und im selben Augenblick schleuderte er auch den Stein mit einer kräftigen Bewegung über das Wasser hinaus nach dem schwimmenden Haarschwall, dass das Wasser beim Hereinfallen des Steines aufplumpte und ein weiter Wellenringel entstand.

Kaum aber war der Stein im Wasser verschwunden, als auf einmal mit grossem Gekreisch drei Mädchenköpfe mit langen, von der Nässe glatt anliegenden Haaren aus dem Wasser herausfuhren. Sechs Arme drohten mit geballten Mädchenfäusten aus den Wellen heraus, drei nackte Frauenleiber schossen über die Wasserfläche empor und von den Lippen der fischäugigen Weiber schollen unartikulirte Laute des Zorns und der Empörung herüber. Der Faun sprang aufgeregt empor und lief mit steifen Ohren am Uferrande hin, um eine seichte Stelle zu suchen, auf der er zu den Meerweibern gelangen konnte, um sich rasch eine herauszugreifen; als er aber Anstalt machte in's Wasser zu treten, schwammen die Nymphen zurück in's tiefere Meer, um dort von Neuem aufzutauchen und abwechselnd und gleichzeitig ihr Geschrei und ihre Verwünschungen auszustossen. Die Jüngste und Hübscheste griff sich manchmal an den Kopf zwischen die Haare, von denen leichtes, ganz helles Blut niederrieselte; es war kein Zweifel, der niederfallende Stein hatte ihr ein Loch in den Kopf geschlagen.

Je länger der Faun indessen am Ufer die drei Nymphen in ihrer ganzen feisten, vollen Körperlichkeit sah, desto mehr wuchs seine Sehnsucht zu näherem Umgange mit ihnen, und da Keine näher kam, sondern alle Drei sich in wohlweislicher Entfernung hielten, so setzte er sich endlich wieder am Ufer hin und betrachtete mit wehmüthigem Augenblinzeln und einer Art von Hungerausdruck die prächtigen Wassergeschöpfe. Die Nymphen konnten sich in keiner Weise beruhigen, kamen immer wieder, auch wenn sie einmal untergetaucht waren, aus dem Wasser herauf und merkten in ihrer Aufregung in keiner Weise, mit welcher Sehnsucht der Bocksmensch ihre wohlgebauten Leiber betrachtete. Zuletzt begann der Faun eine Art von leisem Wimmern, ähnlich einem weinenden Hofhunde, weil er so lange einen aufregenden Anblick erdulden musste, der ihm das Ziel seiner Hoffnungen in keiner Weise gewährte.

Erst nach einer Stunde hatten sich die aufgeregten Nymphen beruhigt und waren verschwunden in der Tiefe. Zuletzt sah der Bocksmensch sie an einer Klippe wieder auftauchen, und da er sehr scharfe, weitsichtige Augen hatte, erkannte er ganz deutlich, dass Jede in der Hand einen ziemlich grossen, zappelnden Fisch hielt. Sie stiegen in ihrer ganzen Körperlichkeit aus dem Wasser, kauerten sich triefend auf der Klippe nebeneinander, schlugen ihren Fisch mit dem Kopf auf die Klippe, dass er starb und nagten ihn Jede ab, ungekocht, wie er war, aber gut vom Meere durchgesalzen, so lange, bis nur noch die Gräten und die Köpfe übrig blieben. Dann unterhielten sie sich damit, dass sie aus angeschwommenem Seetang, Nymphäen und Wasserrosen, welche in einer Ecke der Bucht wuchsen und welche die Jüngste schwimmend herüberholte, sich Kränze wanden, die sie, auf der Klippe hockend, sich einander auf die Häupter setzten. Sie lachten dabei, warfen sich einander auf die Erde und wälzten sich, indem sie sich balgten, über die Klippe weg, um zusammen in's Wasser zu plumpen, rasch wieder zu schwimmen und herauf zu klettern. Sie umrankten ihre Hüften mit den Ranken der Wasserrosen wie mit einem Venusgürtel und trieben so allerlei Kurzweil, bis sie, mit Wasserrosen bekränzt, endlich hinter den Klippen verschwanden, um in der Meerestiefe ihre Felsenhöhle am Fusse der Klippen aufzusuchen, in der sie zu schlafen pflegten und die sie, nach der Weise unverheiratheter Mädchen, mit allerhand sinnigen Nippsachen, Seepferdchen, Polypen und Korallen, mit Seeigeln und grünen Hummerscheeren austapezirt hatten. Auch ein abgeschnittener Bocksschwanz hing an der Wand als Trophäe, den sie einmal heimlich am Ufer einem schlummernden Faun abgeschnitten hatten, sowie eine grosse Tritonenflosse, welche die Jüngste als Andenken an einen jungen Tritonen bewahrte, den sie heimlich geliebt und der diese Flosse bei seiner jährlichen Häutung abgelegt hatte, wie die Hirsche ja auch ihre Geweihe ablegen.

R. X. Prinet pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Tanz im Pensionat.

Von diesen verborgenen, heimlichen Herrlichkeiten der unterseeischen Mädchenkammer hatte nun freilich der Faun oben keine Ahnung, sonst würde er wohl in einige Sorge wegen seiner Ohren oder seiner Rückenzierde gerathen sein. Wie es aber geht, dass tiefe innere Sehnsucht auch nach einem lebendigen Ausdruck sucht, so liessen die Bilder der bekränzten Nymphen dem Bocksmenschen keine Ruhe und das Bedürfniss, wenigstens Eine von ihnen in seiner Nähe zu haben, liess ihn, ohne dass er sich irgend etwas dabei dachte, in den thonigen Schlamm des Uferbodens mit den Händen greifen. Und ehe er es sich versah, begann er im sehnsuchtsvollen Andenken an die verschwundenen Schönheiten diesen feuchten Lehm in seinen Händen zu kneten und zu rollen, bis allmählich eine bestimmtere Form daraus wurde. Er bemerkte, dass ganz unwillkürlich in seinen Händen ein kleiner, runder Lehmhügel entstand, auf dessen Höhe etwas wie ein Busenabschluss hervorspross, und als er diese Form wiederholt zurecht gestreichelt und immer zarter gerundet hatte, ganz wie es ihn eine innere Empfindung lehrte, kam ein solches Wonnegefühl über ihn, dass er auf einmal diese Form wieder mit beiden Händen zerdrückte in einer unsäglichen Behaglichkeit, wobei der Lehm rundlich zwischen seinen Fingern herausquoll.

Dieses Spiel regte ihn dermassen auf, dass er von Neuem begann diesmal eine runde Kugel zu formen, in welche er mit der Spitze des kleinen Fingers zunächst zwei Löcher drückte. Zwischen diese Löcher klebte er etwas tiefer ein Dreieck aus Thon an und darunter zog er wieder einen breiten Querstrich, und, je länger er dies Gebilde betrachtete, desto mehr erschien in seiner Erinnerung ganz deutlich das Gesicht der jüngsten Nymphe. Er glaubte ihr leibhaftig in die Augen zu sehen, obwohl es nur eine Kugel mit zwei Löchern und einem Querstrich war. Da ihn aber nicht blos das Antlitz der Nymphe mit Sehnsucht erfüllte, sondern auch andere von ihren Schönheiten, so formte er zunächst wieder zwei Halbkugeln von der ersten Art, machte dann einen grösseren Lehmkloss, setzte den Kopf oben darauf, klebte die beiden Halbkugeln vorn an den Kloss und steigerte dadurch die Einbildung, die Nymphe selbst vor sich zu haben, dermassen, dass seine Ohren unwillkürlich sich bald nach rechts, bald nach links, wie Eselsohren steif zur Seite drehten. Seine Beobachtungen waren damit noch nicht erschöpft. Er formte abermals zwei etwas grössere Halbkugeln, die er mit der einen Hälfte ihrer Peripherie nahe aneinander drückte und darauf an der Rückseite des Lehmklosses befestigte und, nachdem dieses geschehen war, baute er noch zwei Säulen aus Lehm, welche er nebeneinander stellte und worauf er das ganze Lehmgebilde setzte, das nun fest auf seinen Beinen stand.

Lange betrachtete er dieses Werk und war sehr zufrieden damit. Die Sonne ging im Meere unter. Er trabte fort, um sich schlafen zu legen in seiner Baumhöhle, welche in der Nähe, in einer alten verkrüppelten Steineiche war. Schon legte er sich hinein und begann eben zu träumen, die Nymphe umarmte ihn und zwar mit beiden Armen, als er entsetzt auffuhr, spornstreichs wieder an's Ufer rannte und mit Unwillen bemerkte, dass er die beiden Arme an seiner Figur vergessen hatte. Er hatte erst durch seinen Traum bemerkt, wie nothwendig solche Arme seien zur Umarmung und sich dadurch des Mangels seiner Gestalt erinnert. Er formte daher in der Eile noch zwei andere lange Thonrollen, die er auf der Erde lang wälzte, und klebte sie steif an die Seiten seiner Lehmgestalt an. Auch einiges Andere, woran ihn der Traum erinnerte und was er vergessen hatte, deutete er durch verschiedene Einschnitte und Einkerbungen an und erst hierauf schlich er wieder befriedigt in seine Baumhöhe, in der er sofort kräftig schnarchend einschlief.

Die Morgensonne war schon ein hohes Stück über das Meer hinaufgestiegen, als der Faun noch immer schlief, während die drei Nymphen längst aus ihrer unterseeischen Kammer aufgetaucht waren. Allmählich waren sie auch in die Bucht hereingeschwommen, und da sie am Ufer nichts Verdächtiges vorfanden, beschlossen sie, ein Stück landeinwärts zu spazieren, um zur Abwechselung auch einmal festen Boden zu treten.

Wie erstaunt aber waren sie, als sie an's Ufer traten, eine regungslose Lehmgestalt zu sehen, die vereinsamt am Strande aufrecht stand und sich nicht rührte! Die Jüngste zeigte sie den Aelteren; langsam schritten sie heran, liefen plötzlich erschreckt wieder ein Stück zurück, bis sie endlich doch um die Gestalt herumstanden und mit ungeheurem Verwundern sie betrachteten. Allmählich erkannten sie ihre Bedeutung. Sie sahen sich gegenseitig an und dann wieder die Gestalt; sie fanden soviel Gemeinsames an der Gestalt und an ihren Formen, machten sich auf die Hügel und Rundungen ihrer Leiber

und auf die der Gestalt aufmerksam, und fanden plötzlich, da sie andere Vergleichsgegenstände nicht kannten, dass die Gestalt ein vollkommen ähnliches Abbild ihres Selbst war. Die Jüngste behauptete steif und fest, das sei das getreue Bildniss der Aeltesten; die Aelteste wollte wieder die Zweite und diese die Jüngste darin erkennen. Es fiel ihnen gar nicht ein, hierin einen Widerspruch zu sehen, denn ihre Unterscheidungskraft war noch nicht gross genug, die Unähnlichkeiten herauszufinden; sie sahen nur das Aehnliche und setzten sich vor die Figur hin, um sie wohl eine Stunde lang athemlos anzustarren und zu streiten, wie sie wohl entstanden sein konnte. Sie vermochten aber in keiner Weise daraus klug zu werden und starrten das Lehmbild daher noch mehr verwundert an.

Plötzlich erschraken sie heftig. Sie hörten es im Schilf knacken; sie fuhren entsetzt auf und sahen schon ganz nahe den Faun auf sie losstürzen, denn dieser war von ihrem lauten Gerede erwacht und hoffte Jagdbares zu erwischen. Gerade, als er aber durch das Schilf heranstolperte und die Nymphen bei seiner Figur sitzen sah, vermochten diese noch zu entgleiten. Sie fuhren kreischend in's Wasser, dass die Wellen aufschlugen, und während der Bocksmensch, über das Schilf stolpernd, lang hinschlug auf der Stelle, wo sie gesessen hatten, schwammen die Mädchen schon sicher in der Tiefe der Bucht, glücklich, der entsetzlichsten Gefahr entronnen zu sein.

Der schlaue Faun hatte indessen gesehen, dass diese Figur das Wunder vollbracht hatte, die Wasserfräuleins an's Ufer zu locken, und er verfiel auf die List, sie als Köder zu benutzen. Wie, wenn er noch eine baute und sich dann in Hinterhalt legte? Gedacht, gethan! Er begann von Neuem einen Lehmkloss aufzurichten mit den nöthigen plastischen Kennzeichen und bemerkte dabei, wie ihm diesmal die Nymphen von der Ferne aufmerksam zusahen und jede seiner Bewegungen verfolgten, voll von Neugier.

Als die zweite Figur aufrecht neben der ersten stand, zog er sich behutsam in's Schilf zurück, trabte noch ein Stück weiter, sodass es aussehen sollte, als entfernte er sich, worauf er sich aber auf den Bauch warf und langsam wieder zurückkroch, um abzulauern im Hinterhalt. Es dauerte auch nicht lange, so kam die Jüngste behutsam näher geschwommen und stieg an's Ufer, um die beiden Figuren zu betrachten. Die Aelteren blieben draussen auf der Bucht, schrieen und warnten, denn sie hatten eine Witterung, weil sie in der Windrichtung standen und, da sie Nasen wie die Hirsche hatten, rochen sie ganz deutlich den Bocksgeruch des verborgenen Fauns, der sich gar nicht erklären konnte in seinem Hinterhalt, warum sie so angstvoll aufgeregt waren.

Die Jüngste indessen roch nichts und betrachtete nur mit grosser Aufmerksamkeit das Werk des Bocksmannes. Sie hatte nun auch von Weitem gesehen, wie es entstanden war, und es schmeichelte ihr, dass man sie so ähnlich abkonterfeit hatte, denn sie fand die zweite Figur, soweit sie sich eben selbst studirt hatte, sich ausserordentlich ähnlich. Der Faun wollte sich mehrfach auf sie losstürzen, um sie zu packen und mit in den Wald hinaufzuschleppen, als er aber die Aufmerksamkeit der Nymphe sah, regte sich eine gewisse Künstlereitelkeit in ihm, es schmeichelte ihm, dass man sein Werk so andächtig betrachtete und er vergass darüber das Vorspringen, um den Genuss, sein Werk bewundert zu sehen, noch länger zu haben.

Er vergass seine mädchenräuberische Absicht aber vollständig, als jetzt die Nymphe begann auch im Lehm herumzukneten und ein Gebilde anzufertigen, welches allerdings einfacher war. Eine Kugel vertrat den Kopf und zwei zugespitzte, lanzettförmige Lehmblätter stellten zweifelsohne die Ohren vor. Im Uebrigen aber behalf sie sich damit, einen Rumpf herzustellen, den sie unten spaltete. Die Hauptsache war, dass sie sich mühte, an dessen Rückseite einen Satyrschwanz zu befestigen, und sie verfiel endlich auf die Idee, sich ein Bündel Haare aus ihrem Kopfe zu ziehen, denn es waren viele ausgegangene Haare darin. Diese klebte sie mit Lehm zusammen und mit sehr graziöser Geberde stopfte sie diesen natürlichen Haarschwanz auf die Rückseite ihrer Figur.

Der Faun fühlte sich ausserordentlich geschmeichelt, er erkannte sich vollständig wieder, und wenn auch eine leise Regung von Eifersucht in ihm aufkam, dass Andere seine Kunst nachahmten, so war doch die Empfindung, zum ersten Male ein naturgetreues Bildniss seines Selbst, noch dazu von Mädchenhand, zu sehen, so schmeichelhaft, dass er in seinem Hinterhalt ganz leise mit seinem Schwanze auf- und abklappte. Er sah mit stiller Genugthuung diese Gestalt unter den Händen der Nymphe entstehen, und als sie gar das Satyrschwänzchen ansetzte

am Rücken der Figur, schämte er sich und senkte sein Antlitz mit schräg vorgestellten Ohren, während er mit seinem Rückenschwanz einen verlegenen, langsamen Ringel schlug.

Als die Nymphe fertig war, wollte sie sich lang auf die Erde legen, um sich behaglich umherzuwälzen und ein bischen den Rücken zu reiben im Uebermuth ihrer Gefühle über ihre künstlerische That. Plötzlich aber verzog sie entsetzt ihre Nase und rümpfte sie, hob jäh den Kopf in die Höhe und lauschte. Der Wind hatte sich gedreht, auch sie hatte jetzt die Witterung und mit einem raschen Kopfsprung warf sie sich plötzlich, im Bogen durch die Luft schiessend, in's Wasser, um hinaus in die Bucht zu schwimmen.

In diesem Augenblicke fiel dem Faun ein, dass er vollständig vergessen hatte, die willkommene Beute zu ergreifen, die ihm so nahe, so greifbar nahe gewesen war. Er blickte ganz verdutzt hinter der davonschwimmenden Nymphe drein, lief an's Ufer und blickte sehnsüchtig in die Ferne. Von dort aber erklang ein Hohngeschrei und erleichtertes Gelächter der Mädchen, die froh waren, dass eine so grosse Gefahr glücklich überstanden war und endlich, im Gefühl einer vollbrachten Heldenthat, unter Wasser verschwanden, um sich weit auf die hohe See hinaustreiben zu lassen, wo sie manchmal auf der Höhe eines Wellenberges mit weissleuchtendem Fleisch erschienen, um wieder auf der andern Seite mit hinabzugleiten und zuletzt gänzlich den Augen des Fauns zu entschwinden. —

Am anderen Nachmittage sass der Faun wieder gedankenvoll am Ufer bei den drei Figuren und betrachtete diejenige, welche ihm das Bildniss der Jüngsten bedeutete, mit verhaltener Sehnsucht. Seine Gefühle hatten eine gewisse Milderung und Veredlung erfahren. Die derbe Sinnenlust, welche ihn angetrieben hatte, mit Gewalt sich der Jungferschaft des Wassermädchens zu bemächtigen, war mit einer gewissen achtungsvollen Sanftmuth gemischt, seit er in seinen Händen die Formen der begehrten Gestalt geknetet und seit ihm die Schmeichelei widerfahren war, dass man auch seine Gestalt hier in leibhaftiger Aehnlichkeit mit all' ihren Schönheiten gebildet. Denn er hielt sich für sehr schön, war stolz auf seine Ohren und auf seinen Satyrschwanz und hatte durchaus die That der Nymphe als eine Huldigung für seine Schönheit aufgefasst. Genug, es war eine gewisse sanfte Achtung vor der Nymphe in ihn gekommen und so begann er in den Wald und auf die Wiesen hinauf zu laufen, Blumen zu suchen, Orangen, Feigen und andere gute Dinge zu pflücken, um so beladen zu seinen Figuren zurückzukehren.

Darauf setzte er sich am Meeresrande hin und begann, wie er es von den Nymphen gesehen hatte, einen Kranz zu winden aus Narzissen und grossen Anemonen, aus wilden Rosen und blauen Veilchen, und in einer Art von stiller Verehrung setzte er diesen Kranz seinem Nymphenbildniss auf das Haupt. Er umrankte ihren Leib mit Epheuranken und bewies hierdurch seiner Figur eine verfeinerte Zärtlichkeit, welche er vielleicht der wirklichen Nymphe in seiner wilden Begehrlichkeit niemals erwiesen hätte. Da er aber genöthigt war, seine Sehnsucht in Vertretung auf das Abbild zu übertragen, so musste er nothgedrungen zu solchen zarteren Huldigungen greifen, welche ihn selbst mit einer Art von überirdischem Rausche erfüllten.

Er bemerkte nicht, dass während dessen die Jüngste der Nymphen neugierig in der Bucht herangeschwommen war und aufmerksam sein Thun verfolgte. Sie war ganz allein; ihre älteren Schwestern hatten sie fortgeschickt, da sie ein Stelldichein mit zwei munteren Tritonen auf hoher See verabredet hatten, wobei sie die Jüngste, wegen ihrer Unerfahrenheit, für überflüssig hielten. Neugier und eine gewisse Sympathie für den Faun hatten sie nun hierher getrieben und athemlos staunend sah sie die Bekränzung ihres Abbildes an.

Aber das war nun das Seltsame! Es war ihr dabei gerade, als wäre die Figur eine lebendige Person. Der Bocksmensch begann in der eigenthümlichen hilflosen Sehnsucht seiner Seele die Figur leise zu liebkosen, indem er sie da und dort streichelte; zuletzt ging seine Gefühlstäuschung soweit, dass er ihr sogar eine Feige anbot, die Feige dann selber zur Hälfte ass und die andere Hälfte ihr in den lehmigen Mund hineinsteckte. Auch das sah die Nymphe an und leise anschwellend, immer stärker werdend, erwachte eine Art von Eifersucht in ihr auf die Figur, eine süsse Begehrlichkeit, auch so bekränzt zu werden, ein grosser Appetit auf frische Feigen, die man sich auch so gegenseitig aus dem Munde essen könnte. Und ganz langsam und bescheiden kroch sie unter diesen Empfindungen aus dem Wasser, kam kaum hörbar heran und setzte sich endlich ganz zutraulich neben die Figur, gerade vor den Faun hin, indem sie die Hand hinhielt, um auch so eine Feige zu erhalten.

Als der Faun das sah, blieb er, statt mädchenräuberisch aufzuspringen und über sie herzufallen, ganz ruhig sitzen, lächelte sie mit einem verklärten Satyrlächeln an und biss in eine Feige, von der er ihr die Hälfte gab, als ob sich das ganz von selbst verstünde. Sie kaute sie und wand schnell ein paar Blumen zusammen von denen, die um ihn auf dem Boden lagen, worauf sie dem Bildniss des Fauns, welches sie geschaffen, auch ein Kränzlein auf den Kopf setzte. Dann betrachteten sie sich gegenseitig, erörterten künstlerisch verständnissvoll die Unterschiede ihrer Gestalten und ihrer natürlichen Beschaffenheit, und wie es so geht — sanft lächelnd und heiter um sich blickend lag die Nymphe kurz darauf in den Armen des Fauns, ohne Scheu und Angst hingegeben und mit Behaglichkeit sich seinen sanfteren Liebkosungen überlassend. Und während die Schwestern in ihrem Leichtsinn den Tritonen gefolgt waren und vollständig vergessen hatten, dass auch eine Jüngste noch da war, ging diese mit ihrem Faun zutraulich in die grosse Höhle der alten Steineiche, um dauernd als eine anhängliche Gefährtin mit dem Bocksfüssigen zusammen zu hausen. — —

Während aber früher alle Kinder von Nymphen und Faunen die behaarten Bocksbeine der Väter geerbt hatten, hielt diese glückliche Nymphenmutter zum ersten Male einen kleinen Kerl im Schooss, der richtige Menschenbeinchen von seiner Mutter geerbt hatte und nur noch durch das Rückenschwänzchen die Abkunft von seinem Vater verrieth, denn durch ein hohes Geheimniss künstlerischer Zuchtwahl war eine Verwandlung der Rasse eingetreten und zum ersten Male brachte eine Nymphe statt eines Faunchens ein menschenähnlicheres Satyrchen auf die Welt. —

Gustave Surand pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kampf mit dem Drachen.

# Zu unsern Bildern.

von

FRED WALTER.

Wer sich mit der Geschichte der Kunst und ihrer Jünger eingehender beschäftigt, wird oft der Erscheinung begegnen, dass ein Künstler verhältnissmässig geringen Werth legt auf Das, worin er wahrhafte Bedeutung hat und dafür mit eigensinniger Hartnäckigkeit sein Können auf Gebieten zu bethätigen strebt, die ihm ein für alle Male verschlossen sind. Da schreibt ein Bildhauer Jamben-Tragödien, ein genialer Karikaturenzeichner ist unbefriedigt von seiner Thätigkeit und sehnt sich nach der «grossen Historie» hinüber, ein Mime von Talent pinselt schauerliche Bildchen, ein begabter Maler verzettelt seine Zeit in Erfindungen, welche die Welt bewegen sollen, aber nicht bewegen. Andere bleiben wohl im eigenen Fache und vergreifen sich nur in der Spezialität. Einer von Denen, die auf ihrem richtigen Gebiete Grosses leisten und doch ihr Leben lang ihr Talent verkannt glauben und nach Unerreichbarem streben, war *Gustav Doré*. Er war einer der genialsten Illustratoren, die es je gegeben hat, von einer spielenden Leichtigkeit des Schaffens, die überhaupt nie noch ihres Gleichen fand, von einem Reichthum der Phantasie, der nicht minder beispiellos ist. Dieser Mann muss sozusagen Alles in fertig komponirten Bildern gedacht haben. Als er am 23. Januar 1883, genau fünfzig Jahre alt, starb, hinterliess er in seinen Illustrationswerken eine solche Anzahl von Kompositionen, dass auf jeden Tag seines Lebens mehrere Stücke gerechnet werden müssen. Und es sind zahllose figurenreiche Kompositionen dabei, und das Meiste ist bildmässig ausgeführt. Er hat freilich mit 15 Jahren schon begonnen und später hatten sich Dorés Holzschneider so auf seine Manier eingearbeitet, dass sie sich mit ziemlich flüchtigen Skizzen begnügten, die sie dann auf dem Holzstock erst in festere Form brachten. Aber räthselhaft bleibt seine Produktionskraft immerhin. Er hat Rabelais «Gargantua und Pantagruel» illustrirt, Dante's «Hölle», Lafontaine's «Fabeln», Ariost's «Rasenden Roland», den «Don Quixote», Eugen Sue's «Ewigen Juden», die Bibel, Perrault's «Märchen» — eine seiner anmuthigsten Schöpfungen. Sein Ehrgeiz und Streben war aber die Malerei höheren Stils, und hier hat er fast nur Misserfolge zu verzeichnen gehabt. Er liebte das grösste Format für seine Bilder, und sein ganzes künstlerisches Wesen reichte nur für's Kleine aus und zur rechten Zeit verzettelte er auch die ganze malerische Wirkung der Arbeit in kleinlichen Einzelnheiten, oder er wurde, im Bestreben gross zu wirken, auch wieder oberflächlich und derb. So hat Gustav Doré wohl einen Weltruf erlangt, von seinen Gemälden aber weiss weder die Kunstgeschichte, noch der Kunsthandel besonders Rühmliches zu erzählen.

Um so mehr überrascht es, ihn in der Hochgebirgslandschaft, welche in diesem Hefte wiedergegeben ist (das Original befindet sich im Besitze der Hofkunsthandlung von Neumann in München), als feinsinnigen, eine grosse und wirklich malerische Wirkung erzielenden Landschafter kennen zu lernen. Fast möchte man fragen, ob nicht sein wahres Talent auf diesem Felde gelegen hätte? Das ist in hohem Masse pittoresk, ohne eigentlich phantastisch zu sein, wild und ernst und wahr dazu. Diese vom Sturm zerzausten, halb abgestorbenen Wettertannen und die schneebedeckten Bergriesen dahinter könnten recht wohl irgendwo so stehen, wie sie Doré gemalt hat — und doch entstammt die ganze Szene sicher dem Traumland seiner Phantasie.

Phantasie ist im Allgemeinen nicht die Stärke der französischen Kunst. Sie streben in den letzten Jahren drüben an der Seine wohl immer mehr nach dichterischem

*Jean Guillaume Rosier.* Das Menuet.

Gehalt in ihren Bildern, sie suchen Sujets auf, die man wohl romantisch nennen könnte, aber die Romantik ist selten echt, selten warm. Der Verstand, das bewusste, berechnende Schaffen spielt doch immer die erste Rolle in der französischen Kunst, beinahe möchte man glauben, ihre auf's höchste gesteigerte technische Fertigkeit, die sie immer wieder auf die Nachahmung des Wirklichen hinausführt, hindere eine freie Entfaltung ihrer Phantasie. Wer Pariser Ausstellungen durchwandelt hat, weiss, wie selten man unter Tausenden von Bildern einem wirklich romantischen Sujet begegnet und wie leicht bei Franzosen die Behandlung eines solchen eine Nuance in's Komische erhält. Jede Nation hat ihr eigenes künstlerisches Temperament und in diesem Sinne ist allerdings die vielbeliebte Rede von der Internationalität der Kunst ein Unding. International ist die Kunst nur im Austausch, nur durch Anregungen und Lehren. Ebenso, wie ein deutscher Poet wohl von einem französischen lernen kann, aber ein Poet eben nur dann bleibt, wenn seine Kunst in deutschem Wesen wurzelt und seine Sprache die heimathliche ist.

*Gustave Surand's* «Kampf mit dem Drachen» ist ein Stückchen französischer Romantik, echt französischer dazu. In der Gestalt des Ritters mit dem Doggenpaar wird der freundliche Leser unschwer den Helden der Schiller'schen Ballade erkennen und auch die liebenswürdige Erscheinung des Unthiers, «halb Wurm erscheints, halb Molch und Drache», passt so ziemlich zu der Schilderung des deutschen Dichters. Echt französisch aber ist die Zuthat des nackten Menschenpaares, das sich der Maler nicht hat versagen können. Sie passen eigentlich recht wenig in die Zeit der gothischen Harnische und sind wohl in der Hauptsache nur darum dem Scheusal zur Beute vorgeworfen, weil der Maler zeigen wollte, was er als Aktmaler kann. Und darum stören diese nach dem Modell gearbeiteten Menschenleiber auch gar sehr den romantischen Schauder des Bildes. Gerade desshalb freilich hat es ein kulturgeschichtliches Interesse. Im Uebrigen gibt es etliche neuere französische Maler, wie Ary Rènan, Paul Lagarde, welche dem Wesen deutscher Romantik wesentlich näher kommen und in hohem Masse fesseln.

Wahrer poetischer Reiz beseelt das Bild «der Thau» von *A. Laroche*. Aus dem Spiegel eines mit Nymphäen bewachsenen Teiches hebt sich die Gestalt einer in duftige, wie aus Nebel gewebte Schleier gehüllten Fee. Sie scheint eben aus dem Schlummer zu erwachen, ihre Augen sind noch geschlossen, ihre Arme strecken sich und lösen in dieser Bewegung die Schleier von dem schönen Haupte. So schwebt sie dann über die Wiesen und glitzernde Perlen bleiben auf dem Grase haften, das ihre Gewänder streifen. Das Geheimnissvolle, Poetische jener Sommerabendstunden, in welchen der Thau erquickend niedersinkt auf die dürstende Erde, hat schon manchem französischen Maler und Bildhauer Stoff für seine Arbeit gegeben und es ist auch in diesem anmuthigen Werke glücklich verkörpert. In jenen Stunden beginnt für unseren nordischen Märchenglauben das Walten von allerhand räthselhaften, nur geahnten Kräften und Wesen; Feen und Elfen, Nixen und Kobolde tauchen auf aus dunklen Büschen und blitzenden Wassern, jede Blüthe belebt sich mit einem jener Elementargeister, die uns als Kinder schon vertraut und früher bekannt sind als die Erscheinungen der realen Welt. Mit ganz reiner Kinderphantasie hat der französische Maler die Thau-Fee freilich nicht erschaut, wie der wollüstig müde Ausdruck auf dem schönen Gesichte beweist. Es ist doch noch ein weiter Weg hinüber von dieser Pariser Malerpoesie zu der goldechten, überzeugenden und ehrlich naiven Romantik eines Moritz von Schwind.

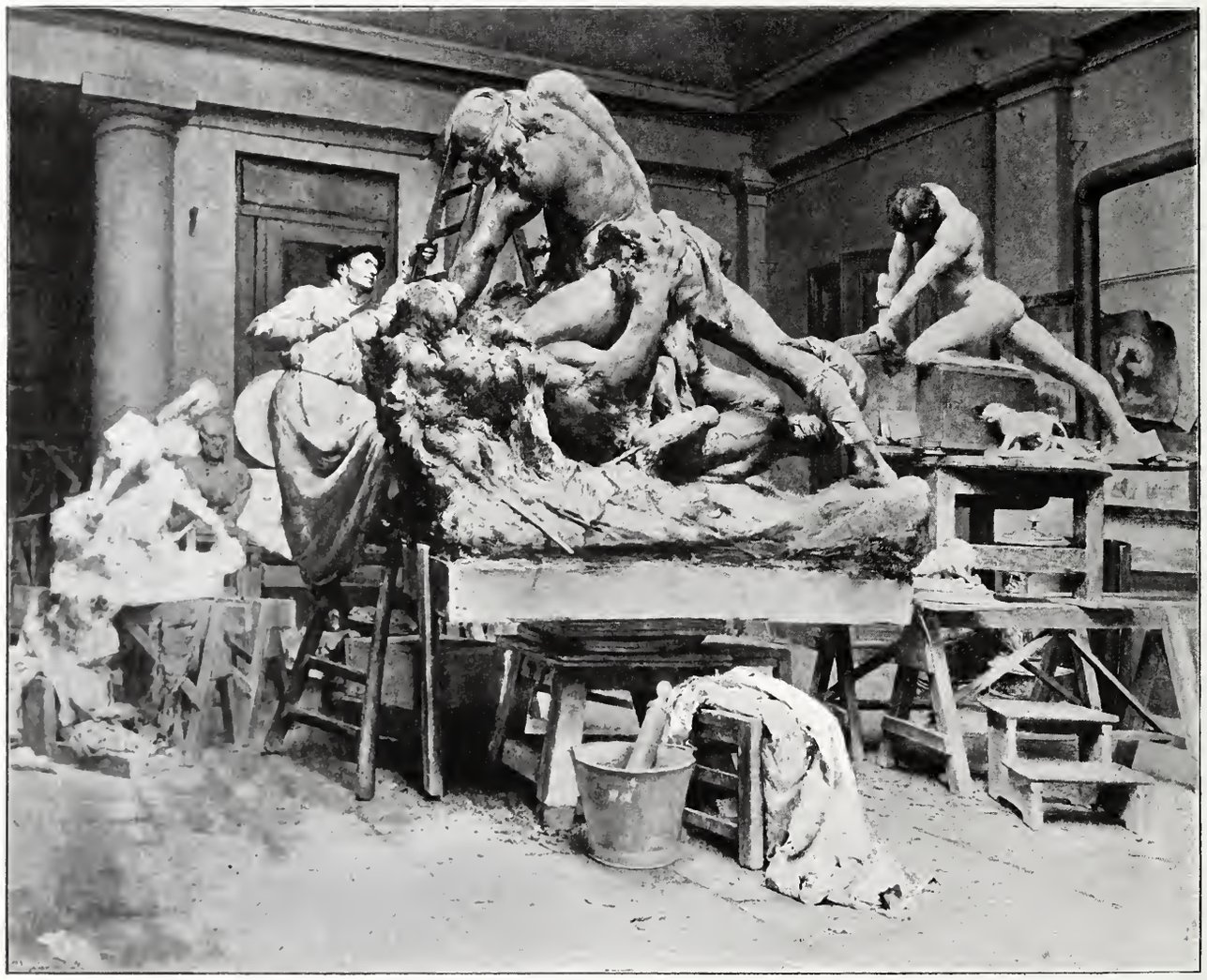
*A. Artigue.* Wiesenblumen.

Einer der modernen Franzosen, der bei aller Realistik und technischen Virtuosität seiner Malerei mit grosser Vorliebe und auch mit grossem Glück übersinnliche Sujets behandelt, ist *Alb. Maignan*. Früher pflegte er die reine Historie, jetzt zieht er allegorische Stoffe vor. Vor etlichen Jahren erhielt er für eine Art von Apotheose des grossen Bildhauers Carpeaux im alten Salon die höchste Auszeichnung, die ein französischer Künstler überhaupt bekommen kann, die Ehrenmedaille des Salons. Auf diesem Bilde erschienen dem sterbenden Meister in seinem Atelier, belebt, die Gestalten seiner hervorragendsten Werke: der Gruppe des Tanzes von der grossen Oper, der Flora vom «Pavillon de Flore» der Tuillerien, der vier Welttheile von der Fontaine im Luxembourggarten u. s. w. Im heurigen Jahre erregte Maignan im Salon Aufsehen durch sein Bild «Die grüne Muse». Einem verkommenen Poeten erscheint die grüne Muse, die Muse des Absynths in seinem Kämmerlein. Die Dame ist leider in Wahrheit der Genius so manches zu Besserem berufenen Talentes im Künstlerviertel der

Seinestadt. Von starker Phantasie zeugen Maignan's «Sturmglocken» in ihrer wilden Bewegung. Die Töne der Aufruhr verkündenden Glocken sind durch schwebende Gestalten versinnlicht, welche vom Thurme herab ihre heiseren Stimmen erschallen lassen und die Glocken in Schwung setzen, deren Seile entzwei gerissen sind. Brandlohe glüht herauf, zerfetzte Trikoloren flattern, Genien der Trauer wehklagen über eine Welt von Jammer, welcher aus den ungezügelten Leidenschaften der Menge erstehen wird.

«Weh Denen, die den Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leih'n!»

Ueber Paris hin haben sie oft genug geklungen, die Sturmglocken; in keiner Stadt der Erde ist ihr Ton so furchtbar gewesen wie hier. Ströme von Blut sind über Lutetia's Pflaster gerieselt, Menschen sind zu Bestien geworden, die mordeten um der Wollust des Mordens willen; vor hundert Jahren, in den Zeiten der Marat und Robespierre, in der Julirevolution, zur entsetzlichen Zeit der Commune nach dem letzten Krieg. «Sturmglocken» ist ein immer aktuelles und immer lehrreiches Sujet für Pariser Maler. Wann sie wieder erklingen, wer weiss es?



*Jean Guillaume Rosier.* Bei meinem Freunde Dupont.

Freundlichere Bilder! Die Tage des Schreckens kommen immer noch früh genug! «Noch ist die blühende goldene Zeit» und das wohlgestaltete Mägdelein auf *A. Artigue's* Gemälde «Wiesenblumen» interessirt uns um ein Beträchtliches mehr als die zu Hyänen gewordenen Weiber der Revolution. Sie hat sich mit ihrer duftigen Sommertoilette in die blumenübersä'te Wiese gewagt, sich einen Feldblumenstrauss zu holen und ihr breit-

Virginie Demont-Breton pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Welle kommt.

krämpiger Florentiner Strohhut dient als Korb, um die liebliche Beute aufzunehmen. An der Art, wie sie ihr Kleid schürzt und ein wenig zimperlich zugreift, erkennt man wohl die Städterin, die an solche Hantirung nicht gewöhnt ist. Ihre Toilette ist auch nicht recht ländlich. Dieser schöne Nacken wird unter den Strahlen der Junisonne an Weisse bald verlieren und der als Blumenkorb verwendete Strohhut wird seinem wahren Zweck schnell wieder zugeführt werden müssen, soll der Teint von Mademoiselle nicht darunter leiden. Die junge Weltdame ist nicht recht vertraut mit der Natur, die Blumen, welche sie das Jahr über erfreuen, kommen aus dem Treibhaus — man möchte an Georg Herwegh's Worte denken, mit welchen sich der germanische Poet im Jahre 1841 Luft machte in seinem Groll über die Pariser Ueberkultur:

« Kaum haben sie noch Mondenscheine
Vor ihrem Gas und Kerzenlicht,
Die Thränen selbst sind falsche Steine
Und lohnen ihre Fassung nicht.
Gemalt sind ihre schönsten Rosen
Und kaum die Dornen ächt daran — ».

Sie haben freilich auch gar bezaubernde Eigenschaften, diese Pariserinnen, und wer Gelegenheit hat, sich ihres liebenswürdigen Geplauders zu erfreuen, der geschmeidigen Grazie ihrer Bewegungen, ihres unvergleichlichen Geschmacks in der Kunst sich zu kleiden, der geräth nicht leicht in jene griesgrämige Stimmung, welche dem deutschen Freiheitsmann die bunte Pariser Scheinwelt verleidete.

Einen anderen, auch sehr echten Pariser Frauentypus repräsentirt das weibliche Bildniss von *Duez*, einem ebenso geschickten als vielseitigen, aber etwas temperamentlosen Künstler des Marsfeldsalons. Die Schöne, die er abkonterfeit hat, gemahnt allerdings auch etwas an «gemalte Rosen». Etwas Müdes und Unfrohes spricht aus ihrem Gesicht, eine Art von hoffnungsloser Blasirtheit, wie sie nur die Stadt des raffinirtesten Genusses kennt, das himmlische, grundverdorbene, liebenswürdige und schreckliche, immer gleiche und an jedem Tag doch wieder neue, ewigjunge Paris. Alles wissen und Alles kennen und an Nichts mehr eine Freude haben, auch nicht am Verbotenen, nicht einmal an der Sünde! Und dabei kann man jung sein und schön!

Das französische Mädchen aus gutem Hause wird dem Getriebe und der Vergnügungsjagd der grossen Welt bekanntlich meist sehr lange fern gehalten. Oft knapp bis zum Tage ihrer Verheirathung, um dann auch den Mann erst kennen zu lernen, mit dem sie ihr ferneres Leben theilen soll. Das hat sehr viele Schattenseiten, aber begreiflicher Weise auch seine Vortheile und gewährt wenigstens die Möglichkeit, dass die Mädchen doch bis zu ihrer Ehe heitere, reine, gesunde, lebensfreudige Geschöpfe sind. In den grossen Pensionaten finden die jungen Dämchen ein ganz erträgliches Leben, und die zum Theil enorm reichen Klöster, welche dem Herkommen gemäss die Töchter der vornehmen französischen Familien aufziehen, thun ihr Möglichstes, Jenen

*E. A. M. Duez.* Rosen.

*Gustave Courtois.* Herrnbildniss.

das Dasein in der Pension angenehm zu machen. Für Backfischchen, deren Herz noch nicht über dem Anblick des «ersten Lieutenants» in Brand gerathen ist, gibt es ja auch noch Vergnügungen ohne Herren. *R. X. Prinet* hat einen Schwarm junger Pensionsfräulein denn auch in dem Augenblicke belauscht, wo sie sich einem herrenlosen Tanzvergnügen in frischem Jugendübermuth hingaben. Eine Musikkundige hat sich an's Piano gesetzt und ihre Freundinnen drehen sich nach Herzenslust im Walzer — der, nebenbei gesagt, von den Franzosen im Allgemeinen herzlich schlecht getanzt wird; erst in den letzten Jahren fängt man an, dem Kultus des «Wiener Walzers» mehr Sorgfalt zuzuwenden. Prinet's Bild erfreut ebenso durch die liebenswürdige Anmuth seiner Typen — die gerade nichts speziell Französisches haben — wie durch den feinen Ton der Malerei und das eminente Geschick, mit dem er in seinen Figürchen die Bewegung des Tanzens, des Drehens auszudrücken wusste. Es scheint diesem Künstler ganz besonders angelegen, seine Kunst an aussergewöhnlich schwierigen Problemen zu üben. Vor etlichen Jahren hatte er in einer Münchener Ausstellung ein Bild mit einer Schaar im Mondschein badender Frauen und Kinder, ein Werk von fast märchenhaftem Reiz. Ein Spiel des Zufalls will, dass es drei tüchtige moderne Maler gibt, deren Namen einander sehr ähnlich klingen: Prinet, Binet, Dinet. Vielseitig sind sie alle Drei. Von *Binet* ist die als Textbild beigegebene Strandscene, ein Landschaftsbild, welches die gewaltige Oede des Meeres ausdrucksvoll wiedergibt, diese monotone Regelmässigkeit des Heranrollens und wieder Zerstiebens, an der man sich doch nicht satt sehen kann und die uns ganz eigenartige Gefühle im Herzen wach werden lässt, und nicht die schlechtesten. Das ist eine seltsame Gewalt des Meeres, dass sein Anblick wenigstens auf Augenblicke unsere Seele weitet, Kleinlichkeiten in ihrer wahren Nichtigkeit erscheinen lässt und die Erkenntniss auf das Grosse hinlenkt. Den grössten Grossartigkeiten der Schöpfung gegenüber erscheint der Mensch sich so namenlos winzig und eine solche Empfindung ist zu jeder Zeit zuträglich und heilsam. Uebrigens sehen wir, so viele Werke französischer Malerei in den letzten Jahren nach Deutschland kommen, viel zu wenige Bilder französischer Landschafter. Und sie leisten gerade auf diesem Gebiete Ausserordentliches. Beim Durchwandern der Salons sieht man zahllose Landschaften, so kühn und einfach und sicher gemacht, so schön gestimmt, so reizvoll nach ihren Motiven — aber das Gros der Salonbesucher geht an ihnen vorbei und sucht die Sensationsbilder auf, die noch dazu fast nie die französische Kunst von ihrer besten Seite zeigen. Und doch ist die französische Kunst nirgends so intim, nirgends so poesiereich und auch nirgends so persönlich wie in der Landschaft. Begreiflich genug in einem an Schönheiten so überreichen Land, das thatsächlich jede Gattung von Landschaft aufweist, vom wildesten Hochgebirg bis zur flachsten Haide, vom sanften sandigen Meeresufer bis zu senkrecht abfallenden Uferklippen! — —

Unter den französischen Malerinnen nimmt *Virginie Demont-Breton* eine der hervorragendsten Stellen ein. Sie ist die Gattin des Landschafters Adrien Demont, der seinen fein gestimmten und oft sehr originell ge-

wählten Bildern gerne etwas mystische oder religiöse Staffagen gibt und stammt selbst aus der Künsterfamilie der Bretons, deren bedeutsamster Repräsentant Jules Breton, einer der grössten «Arbeits-Maler» war, die Frankreich sein eigen nennen durfte, nicht von der herben Grösse eines Millet, aber voll Empfindung für die Poesie der Arbeit, voll Liebe für die «Mutter Erde». Virginie Demont-Breton ist von rühmenswerthester Vielseitigkeit des Talents, auf ihren Bildern ist die Landschaft fast immer gut und das Figürliche beherrscht sie mit einer zeichnerischen und malerischen Sicherheit, wie man sie bei Frauen nicht oft wieder findet. Ihre Farbe ist weder reich noch stark, aber fein und von einem überaus angenehmem Email, das vielfach an Bastien Lepage's malerischen Vortrag erinnert. Die Malerin hat sicherlich direkt oder wenigstens mittelbar unter dem Einfluss dieses Künstlers gestanden, eines der grössten und sympathischsten Meister, die Frankreich in diesem Jahrhundert besessen hat. Frau Demont hat bei der Wahl ihrer Stoffe eine starke Vorliebe für das Meer. Im diesjährigen Pariser Salon hatte sie ein Werk «Stella maris», die Erscheinung der Madonna, welche zwei an Schiffstrümmer gebundenen schiffbrüchigen Menschenkindern, einem Mann und einem Knaben, über den Fluthen Hoffnung spendend naht. Unser Bild zeigt uns die Salzfluth in harmloserer Beziehung zur Menschheit. Eine junge bäuerliche Mutter badet ihren Sprössling im Meer; allzuviel Vergnügen scheint der Kleine allerdings beim Schaukeln der Wellen nicht zu empfinden. Auch in der Reproduktion wird man erkennen, mit welcher Feinheit die Tonwerthe im freien Licht hier studirt und abgewogen sind. Frau Virginie Demont-Breton pflegt ihre Arbeiten mit grösster Intimität durchzubilden. Sie hat seit Jahren in München oft ausgestellt und sich hier wie zu Hause mancherlei Ehren errungen. Ihre Nation zeichnete sie unlängst mit dem Kreuz der Ehrenlegion aus — eine Ehre, die Frauen nicht oft widerfährt.

Einer von den in Deutschland am besten gekannten französischen Malern ist *Gustave Courtois*. Erstens hat er sehr viel bei uns ausgestellt und dann ist seine Malschule bei den in Paris studirenden deutschen Malerinnen sehr beliebt. Man sieht es Courtois' Bildern fast an, dass dieser Künstler ein guter Lehrer sein muss: ein ungewöhnlich sicherer Zeichner, unbegrenzt fleissig in der Durchbildung seiner Arbeit, intim fast bis über die Grenze des Wünschenswerthen und ein Meister der Valeurs! Courtois hat auch künstlerisch manche Verwandtschaft mit Dagnan-Bouveret, dem weitaus Bedeutenderen, mit dem ihn treue Kameradschaft verbindet. Zu diesem Kreise gehört auch der deutsche, seit Langem in Paris lebende Carl v. Stetten, ein Sprössling der bekannten Augsburger Familie. Courtois hat seinen Freund Stetten schon mehrfach gemalt — einmal sehr originell in rothem mittelalterlichen Kostüm — und auch das im Texte dieses Heftes nachgebildete Herrenbildniss ist ein Konterfei Stettens — sprechend ähnlich, wie betont werden muss. Der deutsche Maler sieht allerdings mit seinem tief dunklen Haar und Bart eher einem raceächten Franzosen gleich. Courtois ist als Bildnissmaler bei der eleganten Welt in Paris, die in diesem Falle minutiöse Sauberkeit einer genialen malerischen Behandlung vorzieht, sehr beliebt und jedes Jahr führt

*A. Laroche.* Der Thau.

er uns im Marsfeldsalon etliche Porträts schöner Frauen aus der Pariser Gesellschaft vor. Sein Frauenbildniss im Rococokostüm schildert uns gewiss eine Schöne aus dem Faubourg St. Germain oder aus dem Millionärviertel beim Park Monceau. Ein schelmisches und recht modernes Gesichtchen lächelt unter dem weiss gepuderten Haar heraus und freut sich der schönen Welt, in der man sich nicht langweilt.

*Jean Guillaume Rosier* (Antwerpen) führt uns mit seinem figurenreichen Bilde «das Menuet» ganz in jene Zeit zurück, deren Kleid sich die eben beredete Dame zu flüchtigem Mummenschanz geborgt hat. Ein Stück mächtiger Arbeit bedeutet dieses Werk, das bis in die kleinste Einzelheit mit ebensoviel Kunst als Liebe durchgearbeitet ist. Wie lebendige Charakteristik in diesen vielen Frauen- und Männerköpfen, wie viele detaillirte Arbeit in diesen Gewändern und in der Schilderung des Interieurs!

Wenn man diesem farbenreichen und formenschönen Bilde in Gedanken eine Ballgesellschaft von heute gegenüberstellt mit ihrer in unforme schwarze Fracks gesteckten Herrenwelt, mit ihrem rasenden und durchaus nicht immer ästhetischen Tanz, es möchte Einen wirklich Sehnsucht nach der besseren alten Zeit überkommen, wo der Tanz noch ein Schauspiel voll Ruhe und Grazie war, wo die Männer noch nicht die gleiche Gewandung trugen wie die Kellner und die Bälle noch nicht Massenverheirathungsunternehmungen gewesen sind! Rosier's Bild ist Eigenthum des Museums zu Antwerpen. Eine andere Arbeit betitelt er «Bei meinem Freunde Dupont». Sie führt uns in eine Bildhauerwerkstatt und stellt alle Einzelnheiten, mit denen eine solche angefüllt ist, in überraschender Treue dar, die Gestelle und Schemel und Schragen, die Thon- und Gypsmodelle u. s. w. Den Bildhauer Dupont selbst sehen wir an dem Thonmodell einer Kolossalgruppe, einem Simson oder Herkules, arbeiten; vor ihm steht das muskelkräftige Modell. Wer mit dem Milieu einer Bildhauerwerkstatt bekannt zu werden wünscht, der sieht hier eine solche mit unbegrenzter Genauigkeit nachgebildet. Ein auserlesenes Stück Interieurmalerei, das bei aller Subtilität im Einzelnen eines grossen, einheitlichen Charakters nicht entbehrt. Rosier ist zweifellos ein Könner allerersten Ranges.

Gustave Courtois pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bildniss.

Albert Maignan pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Sturmglocke.

# DIE MALEREI

AUF DEN

# MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN VON 1895.

VON

ALFRED FREIHOFER.

*William Schwill.* Bildniss.

In kunstverständigen Kreisen bestreitet heute Niemand, dass man den jeweiligen Stand der Kunst für Deutschland nirgends besser studiren kann, als auf den Münchener Jahresausstellungen. Denn hier tritt die Kunstbewegung am frischesten in die Erscheinung, hier entfaltet sie sich am reichsten und vielseitigsten, hier ist auch die beste Gelegenheit zu Vergleichen mit der ausländischen Kunst gegeben.

Es ist jetzt viel davon die Rede, dass Berlin sich anschicke, München die Rolle der führenden deutschen Kunststadt aus der Hand zu nehmen; wenigstens gibt es in Berlin Kreise, die sich mit dieser Hoffnung schmeicheln, und in München solche, die sich den Anschein geben, als ob sie es befürchteten. Wir glauben nicht daran; denn die Veranstaltung von Ausstellungen allein macht's nicht. Berlin hat auf dem Gebiet der eigentlichen Kunstpflege vielfach noch die Anfänge einer Entwicklung zu durchlaufen, die München bereits hinter sich hat. Ein rascher Entschluss, ein machtvoller Wille, der befiehlt, dass dies anders sein solle, kann diesen Rückstand nicht über Nacht hereinbringen; die Kunst ist eine so feine Kulturblüthe, dass mit Zwang gar nichts zu erreichen ist. Ein «Kunstcentrum», wie man das jetzt zu nennen pflegt, entsteht nur da, wo durch den Zusammenfluss einer grösseren Zahl von wahrhaft Kunstliebenden eine künstlerische Atmosphäre sich bildet. Diese ist in München seit Jahrzehnten geschaffen vor allem durch die Künstlerschaft selbst; was die Stadt München anlangt, ihre leitenden Kreise und die Gesammtheit der Bevölkerung, so braucht man ihnen den «Kunstsinn» nur in einem bescheiden höheren Masse zuzuschreiben, als anderen Städten; immerhin wird wahr bleiben, dass in keiner deutschen Stadt künstlerisches Wirken, künstlerische Lebensauffassung das allgemeine Leben, die ganze Physiognomie mehr beeinflusst, als in der bayerischen Hauptstadt. Es wäre höchst wünschenswerth, dass der künstlerische Geist seinen Einfluss auch anderswo mehr und kräftiger ausbreitete, und die Anzeichen trügen wohl nicht, dass solches im Anzug ist. Wir denken aber dabei zunächst weniger an Berlin, als an einige andere Städte, in welchen die Bedingungen gegeben scheinen: Dresden, Düsseldorf-Köln, und am zukunftsreichsten vielleicht das moderne Hamburg.

Wie künftighin der Kunstfortschritt sich vollziehen soll, darüber lässt sich nichts vorschreiben, nichts vorhersagen. Jedenfalls werden wir noch auf eine Reihe von Jahren hinaus das für unser Jahrhundert charakteristische Institut der Ausstellungen nicht entbehren können. Das Ausstellungswesen ist nicht eben ein ideales Kunstförderungsmittel; der Plastik erweist es sich direkt ungünstig, und in der Malerei hat es ganz wesentlich zu jener Isolirung beigetragen, die unsere Künstler fast ausschliesslich zu Verfertigern von transportabeln Rahmenbildern hat werden lassen, von Kunstwaare, die sofort in kaufmännischen Betrieb genommen werden kann. Dass diese Loslösung des Kunstgebildes von dem Ort seiner Bestimmung, diese freie Hervorbringung von Kunsterzeugnissen, die nicht auf dem patriarchalischen, sicheren Boden einer Bestellung steht, sondern auf die vage Hoffnung auf einen unbekannten, geträumten Käufer gebaut ist, eine wahnsinnige Ueberproduction von Staffeleibildern gezeitigt hat, ist bekannt; weniger denkt man daran, dass diese Ueberproduction mehr und mehr auch die sociale und ökonomische Lage der Künstler und den Durchschnitt der künstlerischen Produktion selbst herabgedrückt hat. Nie, seit es eine Malerei gibt, sind wohl so viel Tausende von Bildern gemalt worden, welche eben so gut oder besser nicht gemalt worden wären, als in den letzten Jahrzehnten.

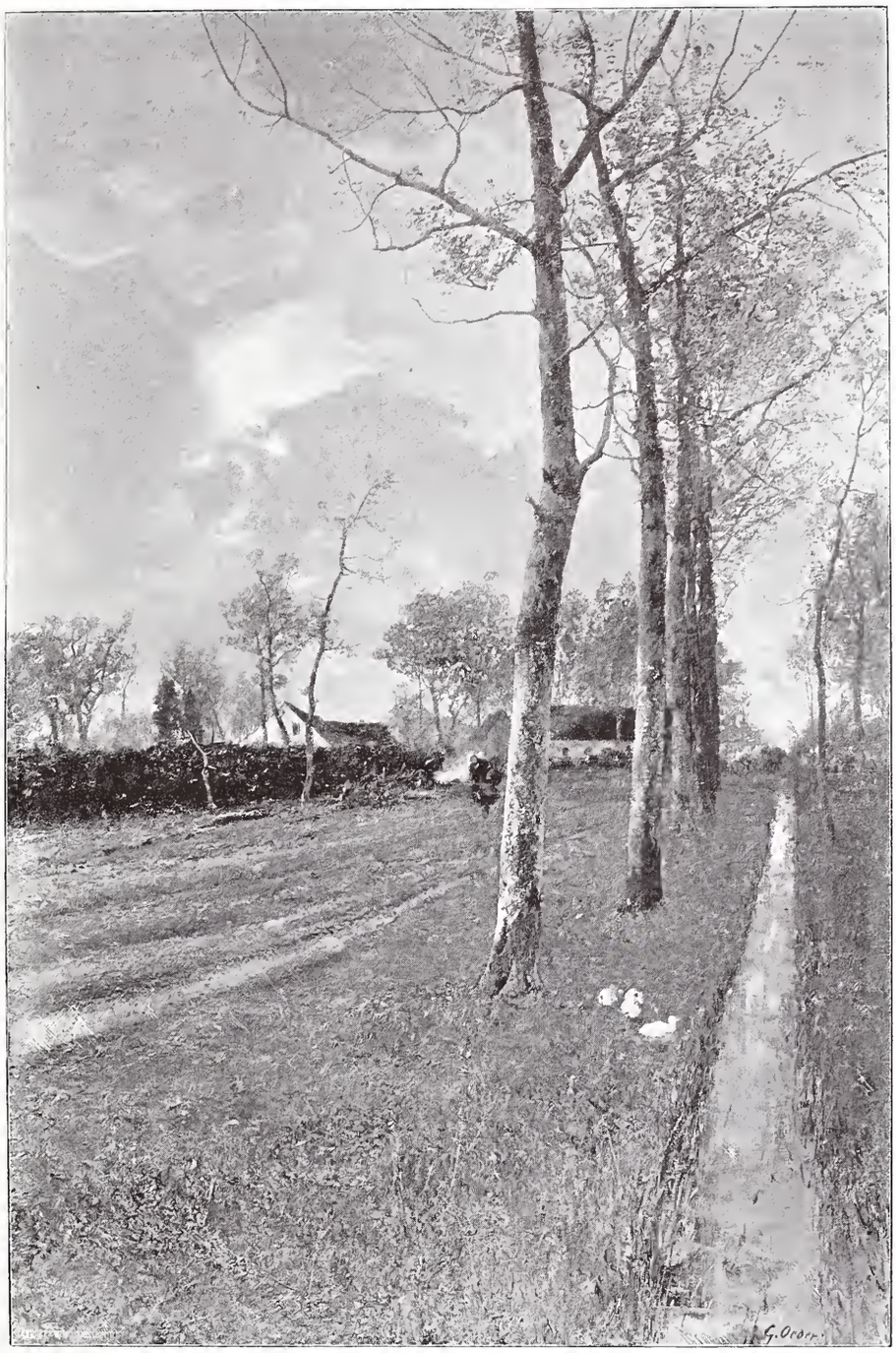
*Alois Erdtelt.* Portraitstudie.

Alle diese Missstände lassen sich nicht von heute auf morgen aus der Welt schaffen. Aber diejenigen, die auf Abhilfe dachten, waren ganz auf dem richtigen Wege, wenn sie, da nun doch bis auf weiteres Ausstellungen sein müssen, zunächst dahin strebten, die Ziffer der ausgestellten Werke herabzusetzen. Wie das grosse Publikum nun schon einmal ist, hatte es sich daran gewöhnt, die Bedeutung einer Kunstausstellung nach der Quantität der Beschickung zu bemessen, und so steigerte man sich nicht blos in Berlin, sondern auch in München in immer höhere Zahlen hinein. Hier musste, mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit gegenüber den Abzuweisenden, ein Gegenbeispiel gegeben werden, und wenn die Münchener «Secession» kein anderes Verdienst haben sollte, so hat sie jedenfalls dieses, dass durch ihr Vorgehen zunächst einmal in München Kunstausstellungen, die sich als überschwemmte Kunstmärkte darstellen, unmöglich geworden sind. Auf diesem Wege muss fortgeschritten werden: unsere Kunstausstellungen müssen den Verschleiss der Mittel- und Marktwaare vollends ganz an diejenigen Institute abgeben, die zu dieser Aufgabe berufen sind: an die Kunstvereine und an die Kunsthandlungen. Ein «Markt» sollen die grossen Ausstellungen in einem gewissen Sinne doch bleiben — sie bedürfen dessen ja zu ihrer Finanzirung — aber es soll der Markt sein für die Galerien, die Museen, die grossen Mäcene . . . . .

Wenn dieses Ideal bis jetzt nicht erreicht ist, so liegt es nicht an den Künstlern. Man weiss, wie ausserordentlich klein verhältnissmässig die Summen sind, welche in Deutschland von Regierungen, grossen und wohlhabenden Kommunen, von einzelnen gekrönten Häuptern und reichen Privatleuten für die Erwerbung von Kunstwerken ausgegeben werden, und wie beschämend für unser geldreiches Jahrhundert ein Vergleich mit dem Kunstsinn des in so viel kleinere Verhältnisse gebannten deutschen Mittelalters ausfällt. Einzelne dafür verantwortlich machen zu wollen, wäre ungerecht. All' dies ist ja nur ein Ausfluss des socialen Krankheitszustandes, unter dem heute Völker und Staaten leiden und der nicht zum letzten auch unsere künstlerische Produktion beeinflusst. Denn eine grosse, reiche, stolze, erhebende Kunst ist stets ein Zeichen überquellender Gesundheit eines Volkskörpers; wo dieser krank ist, kann auch in der Kunst die Lust am Leben, die

Daseinsfreude nicht zu einem Ausdruck gelangen, den alle beifallswürdig finden.

Wer also heute der Kunst nützen will, der wird sich wohl hüten müssen, alles schön und herrlich zu finden. Dagegen werden wir vieles, worüber sich heute so billig klagen lässt, mit anderen Augen ansehen, wenn wir die letzten Gründe dieser Erscheinung zu erforschen uns bemühen. Um Aeusserliches zu nennen: Die Vielheit der Ausstellungen, ihre rasche Aufeinanderfolge, das ganze Hasten und Jagen, die Entstehung von Parteiungen, das Kopiren des industriellen Betriebs sind nichts als die Uebertragung der Erscheinungen des materiellen Kampfes um's Dasein in die künstlerische Produktion. Sind wir aber erst dahin gelangt, in alledem nicht Versündigungen Einzelner, sondern den Spiegel allgemeiner Zeiterscheinungen zu erblicken, dann werden wir auch den inneren Nöthen unseres heutigen Kunstlebens eine andere Beurtheilung entgegenbringen: der «nervöse Zug», der durch die ganze Produktion geht, ist nicht von den Künstlern künstlich gemacht, der Zug zum Krankhaften ist nicht eine willkürliche Ausgeburt ihrer Launen, die man ihnen untersagen könnte. Und wenn sie hastig produciren, wenn der stürmische Drang nach rascher Anerkennung sie nicht zu jener Ruhe gelangen lässt, welche die Grundbedingung wahrhaft grosser Schöpfungen ist, so sind sie eben Söhne ihrer Zeit, und Jeder mag sich auf sich selbst besinnen, ehe er einen Stein dagegen aufheben will.



*Georg Oeder.* Niederrheinische Landschaft.

Modern sein — wie schnell geht das heute und wie rasch wird ein Künstler jetzt alt! Auch in die früheren Kunstepochen hat die Mode hereingespielt und die Grössten sind nicht im Stande gewesen, ihren Einfluss zu paralysiren, sich ihm zu entziehen. Die höchste Blüthe deutscher und niederländischer Kunst hat die italienische Mode umgebracht; Dürer und Rembrandt sind von Zeitgenossen für altmodisch und überlebt angesehen worden. Aber bis in die letzten Jahrzehnte hinein hat die Gunst der Mode doch ganzen Richtungen gelächelt, bis sie sich ausgelebt hatten, haben ganze Schulen von ihr gezehrt. Jetzt sieht man die einzelnen künstlerischen Talente in einem wilden Wirbel auftauchen und niederstürzen; ehe noch Einer Zeit hat, seinen Beruf zu entdecken, sein «Milieu» zu finden, ziehen ihm schon die Nachdrängenden den Boden unter den Füssen weg.

Vor zwei, drei Jahren noch hat man, wenn in Deutschland von «moderner Kunst» die Rede war, an

nichts anderes gedacht, als an die reformatorische Bewegung, die man kurz mit dem Namen «Naturalismus» zusammenfasste. Jetzt verstehen wir darunter die «Phantasiekunst», den «Neuidealismus». Wer etwas von der Kunstbewegung in Frankreich und England wusste, hat das kommen sehen; ja man durfte geheime Hoffnungen darauf setzen, dass, wenn erst einmal in Deutschland die Stunde dafür geschlagen haben werde, Grosses, Herrliches in die Erscheinung treten werde. Der Verfasser dieser Berichte ist in Sachen deutscher Kunst ein Optimist und hofft es zu bleiben; aber was er seit ein und zwei Jahren an den Vorkämpfern dieses Neuidealismus erlebt und mitangesehen hat, erfüllt ihn mit Schaudern und weckt in ihm die Befürchtung, dass uns die Sache vorzeitig über den Hals gekommen ist, dass Unberufene den Thau von einer schlummerden Blüthe streifen. Wir nennen ein einziges Wort: «Pan» — das sagt den Wissenden genug. Wenn das ganze Unternehmen, das diesen Namen trägt, etwas Gutes stiftet, so kann es bis jetzt nur das sein, dass für Jeden, der sehen will und kann, ein schwerer Defekt aufgedeckt ist. Böcklin, Thoma, Klinger wurden zu Fahnenträgern gemacht; wenn man aber auf das Gefolge sieht, so zeigt sich, dass die Vertreter dieser Zukunft allzu unreif, dass ihre Apostel unbesonnen waren.

Wir leben unter der Herrschaft der Skizze. Das ist nach dem oben Gesagten verständlich. Rasch fertig zu werden mit einer Leistung, das ist's, was heute die Meisten erstreben. Und selbst wo die moralische Kraft, der Entbehrungsmuth vorhanden ist, um Jahre, vielleicht vergeblich, an eine grosse Aufgabe zu rücken, da fehlt die geistige Ruhe, die innere Ausgeglichenheit des künstlerischen Charakters, die zur Schaffung eines Lebenswerks unentbehrlich sind. Das ist nicht zu allen Zeiten so gewesen. Wohl hat auch in früheren Zeiten der Künstler seine stille, geheime Freude an der Skizze gehabt, die ihm das gewollte Ziel so viel näher zu rücken scheint, als das mühsam ausgeführte Werk. Aber es ist nicht überflüssig, die Künstler von heute an die kunstgeschichtliche Thatsache zu erinnern, dass eben doch zu allen Zeiten auch die grössten Meister und gerade sie mit der Skizze sich nicht begnügt, dass sie nie versucht haben, auf die Skizze ihren künstlerischen Ruhm zu gründen. Heute kann man mit Skizzen einen berühmten Namen erringen. Aber wie lange? Es steht zu fürchten: wenn die Talente, auf welche wir jetzt die Zukunft unserer Kunst bauen, das Ihrige gethan zu haben glauben, wenn sie Skizzen hervorbringen, so wird eine künftige Zeit sie wohl für Talente gelten lassen, die einst viel versprachen, aber sie wird sie als unentwickelt gebliebene künstlerische Charaktere beklagen. Denn so sehr wir in der Kunst das Neue lieben: an eine neue Kunst, die das ganze Ziel verändert, die all' die Mühen, die unsere Vorfahren aufgewendet, zu Schanden macht und an Stelle dessen, was seit Jahrtausenden die Kulturmenschheit in der Kunst erstrebt, von der Kunst gedacht hat, ein Anderes setzt, glauben wir nicht. Vielmehr wird, was wir jetzt erreicht haben und noch zu erreichen hoffen, in der grossen Perspektive der Kunst aller Zeiten auch nur eine Etappe sein; und wenn jetzt manchem Stürmer und Dränger die Fäden zerrissen, die Brücken abgebrochen scheinen, welche die Kunst von heute mit der von gestern verbinden, so wird das dem freier überschauenden Blick der Zukunft sich als einen jener Irrthümer ergeben, wie sie schon so oft, und nicht blos auf dem Gebiete der Kunst dagewesen sind.

Darum darf man die Erscheinung, dass heute mehr als je Talent und Unfertigkeit in einem direkten Verhältniss zu einander stehen, nicht gleichgültig nehmen. Zu allen Zeiten haben die grossen Künstler es beklagt, dass die Schaffenskraft und Schaffenslust meist nur bis an jene Grenze dauert, wo aus dem Chaos die Ahnung, die Andeutung eines edlen Gebildes hervortritt. Aber sie haben es beklagt, dass der Flug so bald erlahmt; und sie haben nicht eine Lehre daraus gemacht, dass man der Erschlaffung auf halbem Wege nachgeben und mit den schnell gewonnenen Ergebnissen eines grossen Echauffements sich begnügen dürfe, wie dies heute eine weitverbreitete Meinung in der Künstlerschaft ist.

Zunächst durfte man sich ja wohl mit dem Gedanken beruhigen, dass eine Kunst, die ihr ganzes Heil darin suchte, auf das Ursprüngliche, Primitive zurückzugehen, der Natur ihre Geheimnisse neu und auf eigenen Wegen, mit der von Vorbildern unbeeinflussten und uneingeengten Kraft eines starken subjektiven Empfindens abzulauschen, wohl eine zeitlang Unfertiges produciren dürfe. Aber die Erscheinungen der jüngsten Zeit mahnen zur Wachsamkeit, zum Misstrauen. Ehe noch der deutsche Naturalismus, der denn doch, ehrlich gestanden, auch keine autochthone Erscheinung ist, so weit zu Kraft und Athem kommen durfte, wie seine Vorgänger und Rivalen in Frankreich, den Niederlanden, den skandinavischen Ländern, sind wir in die neue «Moderne», die Phantasiekunst eingetreteten. Und dies ist das Bedenkliche: Während

Franz von Defregger pinx

Copyright 1895 by F. Hanfstaengl, München.

Die Werbung.

der Naturalismus auf einen soliden Lernboden sich stellte, für klar erkannte Ziele die entsprechenden Ausdrucksmittel sich in einer möglichst vollkommenen Weise zu eigen zu machen bestrebt war, operirt diese neue Idealkunst mit untauglichen Mitteln. Aus der jungen naturalistischen Schule mit einer Empfindung für Farben und Töne ausgestattet, die kaum erst über ein unsicheres Tasten hinaus gelangt ist, merkt sie in ihrem naiven Unverständniss gar nicht, dass sie zum Stilisiren, zum Symbolisiren einer ganz anderen Grundlage des Könnens bedarf: einer neuen und selbständigen Ergründung der Geheimnisse der Linienschönheit.

Dies ist eine viel gefährlichere Unfertigkeit, als es die unserer sogenannten «Pleinair»-Maler war; denn nicht nur, dass die neue Richtung auf diesen Wegen nicht zu ihrem Ziele gelangt, sie kann uns auch um die Errungenschaften bringen, die durch das vertiefte Naturstudium der vergangenen Jahre unserer Kunst bereits gewonnen sind. Und diese Gefahr ist um so grösser, als das neue Evangelium, das dem Künstler statt der Pedanterie des Studirens vor der Natur den «freien Flug» der Phantasie verspricht, gerade für die jüngere Generation etwas besonders Verführerisches hat.

*Franz von Defregger.* Studie.

Wir würden nicht so sprechen, wenn wir im deutschen Vaterland überall die Formtalente, die genialen, geistreichen Zeichner, die feinfühligen Stilisten auftauchen sähen, so wie dies heute in England der Fall ist. Aber eben ein Vergleich mit diesem Lande muss uns sagen, dass wir auf diesem Gebiete bei sehr bescheidenen Anfängen stehen. Wie könnte es auch anders sein? Wir haben ja all' das Jahrzehntelang ganz gewiss nicht gepflegt. Möglich, dass die grossen Talente einer neuen deutschen Stilkunst bereits geboren sind und uns über kurz oder lang mit ihren Thaten überraschen. Wir wollen die Ersten sein, die ihnen alsdann zufallen; aber solange wir den Strom der neuen Phantasiekunst nicht mit einer ganz andern, elementaren Gewalt daherbrausen sehen, rufen wir den Künstlern, die gestern noch als die Führer der deutschen Kunst galten, zu: Behaltet was ihr habt! Wahret das mühsam Errungene!

*Victor Gilsoul.* Ein Sturmwind.

Und errungen ist in der That viel. Wer in den letzten Jahren unsere Kunstausstellungen besuchte und sie danach einschätzte, wieviel grossartige Meisterwerke, sogenannte «Kunstereignisse» sie enthielten, wird ja nicht die höchste Meinung von ihnen gewonnen haben. Wer aber darauf achtete, ob das Gesammtniveau des malerischen Könnens in Deutschland sich gehoben hat oder nicht, der wird nimmermehr den Fortschritt bestreiten. Warum die Ernte an grossangelegten Werken jetzt spärlich ausfällt, haben wir oben gezeigt; aber trotz ihres Fehlens verdient die heutige Künstlerschaft das Zeugniss, dass sie in den letzten Jahren angestrengt gearbeitet hat.

Die Früchte dieser Arbeit treten am reifsten zu Tage in allen den Arten der Malerei, welche auf einem intimen Studium der Natur beruhen, also zunächst in der Landschaft und in weiterer Folge in der aus ihr

*Gustav Adolf van Hees.* Marine. (In den Lagunen von Chioggia.)

sich entwickelnden, naturalistisch aufgefassten Menschendarstellung. Hier ist eine Reife erreicht; hier sind Errungenschaften gemacht, welche die Früheren nicht, oder nicht so zu eigen hatten, hier liegt das Charakteristische, das Werthvolle unserer Kunst, und das möchten wir erhalten sehen.

Wenn nicht alles trügt, werden wir in den nächsten Jahren einen Kampf sehen, der der Erhaltung dieser Errungenschaften gilt. In diesem Kampfe werden die Revolutionäre von gestern die Rolle der konservativen Schützer zu übernehmen haben. In diesem Kampfe — und das führt uns zum Schlusse unserer einleitenden Bemerkungen kurz auf ein vielbesprochenes und viel missverstandenes Thema — wird das Schlachtgeschrei nicht lauten: Hie Glaspalast! Hie Secession! Denn dieser Kampf wird beide Theile in ihren eigenen Lagern scheiden. In beiden Lagern finden wir heute unentwegte Vertreter des Naturalismus und Anhänger und Zustreber zur neuen Phantasiekunst. In überraschender Weise hat sich der Glaspalast modernisirt. Die leitenden Kunstanschauungen der beiden getrennten Künstlerkreise zeigen keine schroffen Gegensätze, nicht einmal wesentliche Verschiedenheiten mehr. Wenn also die Persönlichkeiten es nicht hindern, um der Sache, um der Kunst willen können sich unsere Künstler heute oder morgen wieder die Hände geben. Ob sie es heute oder morgen thun, ist schliesslich das Wichtigste nicht; mögen sie immerhin noch eine Zeitlang getrennt marschiren; in dem Kampfe aber, der jetzt zu führen ist, wünschen wir in beiden Lagern dem gediegenen künstlerischen Wollen den Sieg über jene der künftigen Entwicklung gefährlichen Elemente, welche, dem vom Winde hin- und hergewehten Schilfe gleich, heute da, morgen dort eine Anregung, eine Anempfindung zu erhaschen suchen und dabei nie einen eigenen, festen Boden unter den Füssen gewinnen.

* * *

Treten wir nun zunächst dem Glaspalast näher.

Eine ganze Reihe von Erscheinungen vielseitiger Art locken dort heuer zu einer eingehenden Erörterung. Niemand wird jetzt noch der Kunstgenossenschaft den Vorwurf machen können, dass sie sich einseitig für die eingesessene, ältere Münchener Kunst engagire und sich dem Neuen, welcher Art es sei, verschliesse. Aber gerade auch in den Theilen, wo der Glaspalast, seinen Traditionen getreu, die Aelteren zu Wort kommen lässt, gibt es heuer mancherlei zu sehen und zu denken. Wir

halten es an dieser Stelle nicht für unsere Aufgabe, mit Fingern auf diejenigen hinzuweisen, die mit den von ihnen ausgestellten Werken den Beweis liefern, dass es in der That in München eine absterbende Kunst gibt; erfreulicher ist der Hinweis auf ungealterte Kraft und insbesondere auf solche Erscheinungen, welche beweisen, dass die vermeintliche Kluft zwischen dem Gestern und Heute nicht so gross ist, wie man wohl eben noch geglaubt hatte.

In diesem Sinne begrüssen wir die retrospektive Ausstellung von Werken Defregger's und Lindenschmit's als eine höchst lehrreiche Sache.

Was den letztgenannten, jüngstverstorbenen Meister anlangt, so ist ihm bei Lebzeiten kein schädliches Mass von Bewunderung zu Theil geworden. Solange Piloty's Stern glänzte, war sein Schicksal, als Zweiter bescheiden zur Seite zu stehen, wiewohl schon damals Manche in ihm den gediegeneren Künstlergeist erkannten und die treue Anhängerschaft einer Reihe von Schülern, die heute in den verschiedenartigsten Richtungen den tüchtigen Kern seiner Schule bewähren, ihm sagen durfte, dass sein Wirken bei Mit- und Nachwelt nicht verloren sei.

Es wird uns, die wir mitten im Strom der heutigen Kunstbestrebungen stehen, nicht leicht, der Historie und der Genrekunst, wie sie vor fünfundzwanzig Jahren blühte, gerecht zu werden. Immer ist ja die eben verlassene Richtung diejenige, die man als die verfehlteste zu erkennen glaubt: Nie war das Roccoco so verachtet, als zur Zeit des Klassizismus, nie die Carton- und Gedankenkunst so sehr, als da die realistische Freude an der Farbe wieder auflebte. Heute, wo die Erkenntniss sich Bahn gebrochen hat, dass die Kunst vor allem im Können liegt und dass das gegenständliche Interesse eines Werkes nicht für seinen Kunstwerth entscheiden kann, wo gegenüber der vorangegangenen Periode nach dem Gesetz des Kontrastes ein gewisser Puritanismus der Gegenstandslosigkeit in der Malerei sich gebildet hat, steht der modern empfindende Kunstjünger vor den Werken jener Erzähler, denen es so sehr auf das Was und anscheinend so wenig auf das Wie ankam, als vor einer verunglückten, total auf Irrwege gerathenen Kunst.

*Wilhelm Trübner.* Bildniss.

Eine künftige Zeit wird weniger hart urtheilen; sie wird in dem Gesammtbild des künstlerischen Lebens unseres Jahrhunderts jene Erzähler nicht nur nicht vermissen wollen, sondern ihnen sogar einen hervorragenden Platz anweisen. Freilich, gewisse Geheimnisse von Licht, Luft und Farbe sind erst nach ihnen neu entdeckt worden; der Glaube, der einst sie beseelte, als ob sie einen Höhepunkt im Malenkönnen erreicht hätten, als ob sie unvergleichliche Koloristen wären, ist auch für künftig dahin. Es sind andere Eigenschaften, um deretwillen man sie einst wieder mehr schätzen wird als heute; nämlich dann, wenn es wieder etwas Selbstverständliches geworden sein wird, dass auch die Erfassung eines geistigen Ausdrucks, die wirkungsvolle Darstellung eines seelischen Vorgangs, einer bedeutenden, denkwürdigen Situation Aufgaben der ächten Kunst sind, zu denen ein hochstehendes Kulturvolk seine Künstler stets wieder zurückrufen wird, wenn sie auch in Zeiten des Ringens nach technischer Vervollkommnung zeitweilig zurücktreten. Zu diesen Aufgaben aber haben die Künstler älterer Generation, d. h. die Trefflichen unter ihnen, jenes Etwas mitgebracht, was ausser dem Malenkönnen nöthig ist, wenn uns die Kunst das sein und bleiben soll, als was man sie seit Jahrtausenden preist: als die höchste geistige Blüthe eines Volkes. Es ist nicht leicht, dieses Etwas beim Namen zu nennen. Es ist nicht « Bildung » im Sinne der gelehrten Wissenschaften, es ist nicht

*Marie Lübbes.* Eingeschlafen.

«Vornehmheit» im Sinne der Standesunterschiede; aber eine Künstlerschaft, die nicht im besten Sinne des Worts eine Geistesaristokratie bildet, die nicht auf den Höhen der Menschheit wandelt, wird ihren hohen Beruf niemals ganz erfüllen können. Wer die Freude geniesst, mit Künstlern zu verkehren, der weiss, wie eng die Kunst, zu bilden, und die Kunst, zu leben, zusammenhängt, der weiss auch, wie eine von Natur fein angelegte Künstlerseele auf allen geistigen Gebieten sich zurechtfindet und gar leicht in der Erkenntniss nicht nur des Schönen, sondern auch des Wahren und des Guten den modernen Bildungsmann der schweren Examina beschämen kann. Wir suchen also jenes Etwas nicht in derjenigen Richtung, die unser wissensstolzes Jahrhundert gemeinhin unter «Bildung» versteht; wir sind auch nicht gemeint, dem jüngeren Geschlecht unserer Künstler jene Eigenschaften zu bestreiten; wir wüssten Beweise genug für sie anzuführen. Aber darauf darf man doch hinweisen, dass der Kunst von heute vielleicht mehr als der vor dreissig Jahren durch das Banausenthum eine Gefahr droht. Dass dieses Banausenthum jetzt nicht mehr im abgeschabten Sammtkittel und Schlapphut, sondern mit den Allüren des Gigerls auftritt, kann keinen Einsichtigen täuschen.

Und darum gibt es vielleicht doch Einiges, was der Kunstjünger von heute vor einer Erscheinung wie Lindenschmit lernen kann. Welche Mühe, wird er sagen, diese «Ermordung des Oranien» zu malen, und was kam dabei heraus? Wer gibt sich heute noch mit so etwas ab! Es läge nahe, daran zu erinnern, dass z. B. die Franzosen, die doch auch wissen, was Kunst ist, bis heute nicht müde werden, sich mit solchen Aufgaben abzugeben; ja man könnte sogar im heurigen Glaspalast auf den künstlerischen Vertreter einer halbbarbarischen Nation hinweisen, auf Repin, dessen «Antwort der freien Kosaken», eine mehr als zehnjährige (!) Arbeit, zeigt, dass, wenn allerdings bei unseren einheimischen epigonen Historienmalern in der Regel nicht viel «herauskommt», dies noch lange kein Beweis ist, dass dabei nichts herauskommen kann. Und so glauben wir, dass nicht derjenige Kunstjünger im Recht ist, der sich von solchen Erscheinungen mit einem Achselzucken abwendet, sondern der Andere, dem es in der Seele brennt, seine schöpferische Kraft auch an grossen Aufgaben erproben zu dürfen. Denn je mehr man nachgerade zugeben darf, dass die deutsche Kunst den Rückstand, in den sie im malerischen Können gegenüber den anderen kunstpflegenden Völkern gerathen war, eingeholt hat, um so mehr muss man daran erinneren, dass diese letzte Entwicklung eine Lernzeit war und von den Führern als solche proklamirt wurde, und dass vieles, was in ihr producirt worden ist, nur von diesem Gesichtspunkt aus zu vertheidigen war, nämlich als eine Uebung der künstlerischen Kraft zu künftigen grösseren Thaten.

Wer in solcher Weise zu dem Können und Wollen der letzten Generation sich zu stellen bemüht, für Den wird die Kluft, welche die moderne Kunst von ihrer nächsten Vorgängerin trennt, kleiner und kleiner. Unter den im Glaspalast ausgestellten Lindenschmit'schen Werken befinden sich einige Skizzen, wir machen besonders aufmerksam auf die «Gesellschaft». Der erste Eindruck des Beschauers ist, dass das ein ganz modern gemachtes Ding sei; und wenn uns nicht Kleidung und Haltung der Figuren so treu an die charakteristische Eleganz unser Väter und Mütter erinnerte, so würden wir es kaum glauben, dass diese Skizze in den sechziger Jahren gemalt ist, also in einer Zeit, wo nach heutiger Ansicht — und diese Ansicht ist im grossen Ganzen wohl begründet — das malerische Können auf einer sehr tiefen Stufe stand. Wenn wir also sehen, dass die Könner von damals, wenn sie über die Skizze nicht hinausgingen, Dinge machten, um die sie auch ein Heutiger bewundern kann, und dass ihre Kunst erst dann offensichtliche Defekte zeigt, wenn sie sich an Aufgaben heranwagten, die auch heute nicht gelöst zu werden pflegen, so erhalten wir da eine eindringliche Lehre, die uns erkennen lässt, dass das «Neue» in der Kunst, und wenn wir es noch so hoch taxiren, doch nur ein relativer Begriff ist, und dass die Sache durchaus nicht so liegt, als ob die Kunst von heute Alles wäre, die von gestern aber Nichts gewesen sei.

Aehnliche Eindrücke und Empfindungen kann man in der Defregger-Abtheilung holen. Wir können uns darüber kurz fassen, da die «Kunst unserer Zeit» erst kürzlich ein Defregger-Heft gebracht hat. Auch Defregger rückt in seinen Skizzen den Modernen so viel näher, als in den allbekannten Bildern, deren Popularität ihm die Jugend nicht gerne verzeiht. Dass aber Defregger ein grosser Künstler ist und es für alle Zeiten bleiben wird, dafür rufen wir eine Seite seines Schaffens zum Zeugen an, die sonst nicht als seine wichtigste betrachtet wird: seine Portraits. Man sieht da u. A. heuer im Glaspalast sein Bildniss des Malers Gysis; es ist nicht modern gemalt, und doch wird kein Künstler, welcher Richtung er angehöre, leugnen, dass es ein Meisterwerk ist. Uns

Georg Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Strande des Meeres

*Carl Blos.* Bildniss.

fiel bei Betrachtung des Bildes das Wort eines berühmten Künstlers ein, das er vor einigen Jahren über die damals von Theodor Graf ausgestellten antiken Portraits, die «Auferstandenen von Kerke», äusserte. Bekanntlich waren unter diesen 2000 Jahre alten Bildnissen gute und mittelmässige, aber auch einige, vor deren Meisterschaft man verblüfft stand. Etwas Besseres, soll Menzel damals gesagt haben, bringen wir auch nicht fertig und hat zu allen Zeiten keine Kunst fertig gebracht. Solche Bilder gelingen zuweilen einem guten Maler in seiner besten Zeit, aber darüber hinaus kommen wir nicht.

Dies Wort gilt auch von einem andern Meister des Glaspalastes, der in einen grossen Gegensatz zu den Modernen gestellt wird und sich selber gerne in einen solchen stellt: Franz Lenbach. Auch er hat solche Werke geschaffen, die zu allen Zeiten und allen Geschmacksrichtungen gegenüber unantastbare Meisterwerke bleiben werden. Aber auch in seiner Produktion gibt es eine auf- und absteigende Kurve, wenn seine unbedingten Anbeter das auch vielleicht nicht gelten lassen wollen. Darüber zu streiten, ob Lenbach heuer besser oder schlechter im Glaspalast vertreten sei, als im vorigen Jahre, halten wir aber für müssig; starke Künstler, wie ihn, beurtheilt man nicht nach den Zufälligkeiten einer Jahresausstellung. Ein Bildnissmaler ist schliesslich auch immer davon abhängig, ob die Persönlichkeiten, die er darstellen soll, ihn zu einer tieferen Ergründung ihres Wesens reizen oder nicht, und es gibt da für die öffentliche Besprechung von Kunstwerken eine Grenze, über welche hinauszugehen der Takt verbietet. Auch beim Beschauer spielt nirgends mehr als vor dem Portrait das subjektive Gefallen an dem gemalten Gegenstand in das Urtheil herein. Das grosse Publikum fragt ja vor dem Konterfei eines Mitlebenden überhaupt nur danach, ob er «getroffen» ist oder nicht; der Einsichtige weiss zwar, dass das Portrait als Kunstwerk eine andere Aufgabe hat, als der Steckbrief, aber die volle Unbefangenheit erreicht auch er nirgends schwerer, als vor dem Bildniss, das frisch von der Staffelei kommt.

Und für unsere Zeit spielt hier ein Umstand eine Rolle, den erst eine künftige Generation ganz wird überschauen können: die tiefeingreifende Wirkung, welche auf unsere ganze Malerei, insbesondere aber auf das Portrait, die Erfindung und neuerdings die grossartige Vervollkommnung der Photographie gehabt hat. Man hat es gerade Lenbach öfter zum Vorwurf gemacht, dass er sich dieses wunderbaren Hilfsmittels in einem so ausgedehnten Maasse bediene, und wir wissen, dass grosse ausländische Portraitisten, die sein Genie bewundern, darin eine Schädigung seiner Produktion erblicken. Es gibt unter den Letzteren — und auch unter unseren Einheimischen, z. B. Trübner, — solche, welche aus Grundsatz, man möchte fast sagen aus Furcht vor Korruption, jede Zuziehung der Photographie perhorres-

*Wilhelm von Lindenschmit* (†). Gesellschaft.

ciren. Wir möchten principiell soweit nicht gehen, wie wir denn überhaupt glauben, dass der Nutzen, den die Photographie der Kunst im Allgemeinen gebracht hat, den Schaden, den einzelne Künstler und insbesondere bequeme Lernende von ihr davon tragen, weitaus überwiegt, und dass darum wohl der Einzelne aus guten Gründen sich ihrer Benützung enthalten soll, dass es aber thöricht wäre, aus ihrer Verschmähung einen künstlerischen Grundsatz zu machen. Freilich ist der Nutzen, den die Photographie der Kunst zu bringen hat, nicht blos ein positiver in Bezug auf die Naturtreue, sondern auch ein negativer in dem Sinne, dass der Künstler erkennt, was die Photographie nicht machen kann und was eben Aufgabe der Kunst ist, zu schaffen: Es steckt ein wahrer Kern in dem anscheinenden Paradoxon Karl Stauffer's: «Malerei ist, was man nicht photographiren kann». Das gibt gewiss Niemand mehr zu, als Lenbach selbst; gerade vor seinen grössten Werken denkt Niemand an die Photographie, und von den heuer von ihm ausgestellten ist vielleicht das entzückende Bild seines Töchterchens deswegen das höchste, weil es etwas gibt, was auch die beste Photographie nicht geben kann.

Was weiter von den Triariern des Glaspalastes zu sagen wäre, das gestatte man uns in Kürze zusammenzufassen: Da ist Böcklin, auf den wir bei Besprechung der «Secession» zurückkommen, Menzel mit seinen Studienköpfen, Leibl, der seit Jahren seine Gaben so karg bemisst, dass man ex ungue leonem zu erkennen hat, E. v. Gebhardt mit seinem ringenden Jakob, G. Max mit seiner Pandora und Anderem, F. A. Kaulbach mit einem Damenportrait — Werke, an denen kein Besucher achtlos vorübergehen wird, die uns aber

*Fritz Baer.* Dorfparthie.

*Wilhelm Feldmann.* Mondaufgang.

dem kunstkundigen Leser gegenüber nicht zu eingehenden Erörterungen herausfordern, da er sie ohne weiters zu würdigen wissen wird.

Wenden wir uns also nunmehr zu den Künstlern, die die Entwicklung ihrer künstlerischen Individualität noch nicht abgeschlossen haben, die mitten drin stehen in der Bewegung und unter den Einflüssen derselben noch Wandlungen ausgesetzt sind, die sich nicht vorhersehen lassen.

Die heurige Inscenirung des Glaspalastes weist uns da vor allem auf zwei Künstler hin, denen durch Einräumung von besonderen Sälen eine in die Augen fallende Bevorzugung zu Theil geworden ist: auf Alois Delug und Karl Marr.

Es ist seit Jahren auf Münchener Ausstellungen eine — von den Pariser Salons übernommene — Sitte, dass man bestrebt ist, einzelne Erscheinungen der Jahresproduktion zu sogenannten «clous» zu stempeln. Das Publikum wird dadurch stimulirt; dem Kunstreporter der Durchschnittssorte wird sein Thema vorgezeichnet. Insoferne hat die Sache ihren Sinn; solange wir unser jetziges Ausstellungswesen haben, ist sie fast unvermeidlich. Dem Künstler selbst, den dies Schicksal betrifft, kann dadurch erheblich genützt, aber ebenso geschadet werden. Man denke die letzten zehn oder zwanzig Jahre zurück, wer in der Reihe der auf den Schild Erhobenen in dieser Prominenz verblieben ist? — Jedenfalls wird eine unbefangene Kritik sich hüten müssen, die Prätension, die in solcher Hervorhebung einzelner Werke erscheint und die vielleicht ohne Zuthun des Künstlers erfolgt und ausschliesslich auf Rechnung der Arrangeure der Ausstellung zu setzen ist, dem Künstler anzukreiden.

*Ludwig Munthe.* Spätherbst.

So hat z. B. Carl Marr sein grosses Stück «Ikarus» bescheiden den «Versuch eines Deckengemäldes» genannt. Er hat wohl daran gethan. Wir haben uns beim Betrachten des Bildes zunächst gefragt, ob es im Glaspalast nicht möglich sein müsste, ohne allzugrosse Kosten ein Deckengemälde auch als solches mit entsprechender Beleuchtung aufzuhängen und ihm so die naturgemässe Wirkung zu verschaffen, die es in aufrechter Stellung nie erreichen kann. Das wird vielleicht eine Frage der Zukunft sein; für jetzt hat der Glaspalast die Entschuldigung, dass er bisher fast nie in die Lage kam, dieser Frage praktisch näher zu treten; unseres Erinnerns ist seit 1879, seit Feuerbach's «Titanenkampf» kein Deckengemälde grossen Stils dort mehr zur Ausstellung gelangt. Wir nähern uns ja aber jetzt möglicherweise der Zeit, wo unsere Malerei von dem Isolirschemel der Staffeleikunst sich losmacht und ihre grossen Aufgaben wieder im Anschluss an bestimmte, vom Baukünstler geschaffene Räume sucht.

In diesem Sinne ist der «Versuch» Marr's unter allen Umständen höchst verdienstvoll, und wir bedauern es doppelt, dass er nicht gleich so gelungen ist, um zur Nachahmung anzuspornen. Fragen wir nach den Gründen, welche ein volles Gelingen vereitelten, so kommen wir auf das in der Einleitung angeschnittene Thema: Marr ist nach heutigen Begriffen ein vielkönnender Künstler; er hat, zuerst in der Schule Lindenschmit's und dann in der Schule des Naturalismus, ausserordentlich viel gelernt und auf den ihm geläufigen Gebieten Bedeutendes geleistet. Jetzt hat ihn aber die Phantasiekunst gepackt und er ist auch dem grossen Irrthum verfallen, als ob mit dem in seiner Schule erworbenen Können ohne weiteres Symbolik zu machen wäre. Diese Differenz zwischen dem gewollten Ziel und den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln hat ihm trotz des höchst Lobenswerthen, was sein Werk im Einzelnen bietet, für's Ganze doch den durchschlagenden Erfolg versagt. Wir täuschen uns wohl nicht in der Annahme, dass das beschauende Publikum in seiner Mehrzahl an der ungewohnten Sonne mit den stilisirten Protuberanzen sich stösst und darüber spottet; wir unsererseits würden ihm diese Sonne nicht blos nachsehen, sondern sie als stilisirenden Versuch sogar begrüssen; wir nehmen auch an, dass der Künstler dieser Sonne an dem Bestimmungsort, den er seinem Werke angewiesen denkt, eine ganz bestimmte Rolle ertheilt, wo sie sich in sinnvoller Weise an die Architektur anschliesst; vielleicht ist auch die Ausführung von ihm in besonderem Material, etwa in

glänzendem Metall, gedacht. Aber dass der Künstler glaubt, er könne rings um ein solch dekoratives Effektstück streng nach der realistisch-naturalistischen Schule gemalte Akte — an sich vortrefflich gemalte Akte — anbringen, ohne aus dem Stil und damit aus der Wirkung zu fallen, das ist einer der eklatantesten Beweise, wie wenig klar heute selbst bedeutende Künstler sich darüber sind, was es heisst: von dem, was unsere Kunst in den letzten Jahrzehnten getrieben hat, einen Salto mortale in die «Phantasiekunst» hinüber zu machen.

Und dann noch Eins: Solange unsere Malerei den «Gegenstand» verachtete, kam es auch auf die Logik der Erfindung nicht allzuviel an; wenn man aber symbolisch werden will, dann tritt der Gedanke in sein Recht und duldet nichts Anfechtbares. Ein Ikarus-Gemälde aber, auf welchem die modern naturwissenschaftlich erkannte Sonne den Mittelpunkt bildet, neben welcher aber noch ein Sonnenwagen nach der antiken Vorstellung des vom Aufgang bis zum Niedergang am Himmel hinfahrenden Gestirns figurirt, ist in der That logisch anzufechten. Und der moderne Künstler möge nur nicht glauben, dass die Alten in ihren Mythen unlogisch waren. Wenn er sich in der klassischen Mythologie nochmals Raths erholt, so wird er finden, dass in der Erzählung von Ikarus von einem Sonnenwagen überall keine Rede ist, sondern von der glühenden Sonnenscheibe, welcher Ikarus zu nahe kam und so die mit Wachs angeklebten künstlichen Flügel verlor. Eine andere Sache ist es mit Phaëton, dem Sohn des Helios, der den von feurigen Rossen gezogenen Sonnenwagen mit seiner schwachen Hand nicht zu zügeln vermochte; er fuhr bald nach oben, bald nach unten aus der Bahn und verbrannte den Himmel und die Erde, so dass Zeus ihn mit einem Blitzstrahl aus dem Wagen schleuderte. Diese beiden Mythen sind augenscheinlich — ob absichtlich oder nicht — dem Künstler durcheinander gerathen.

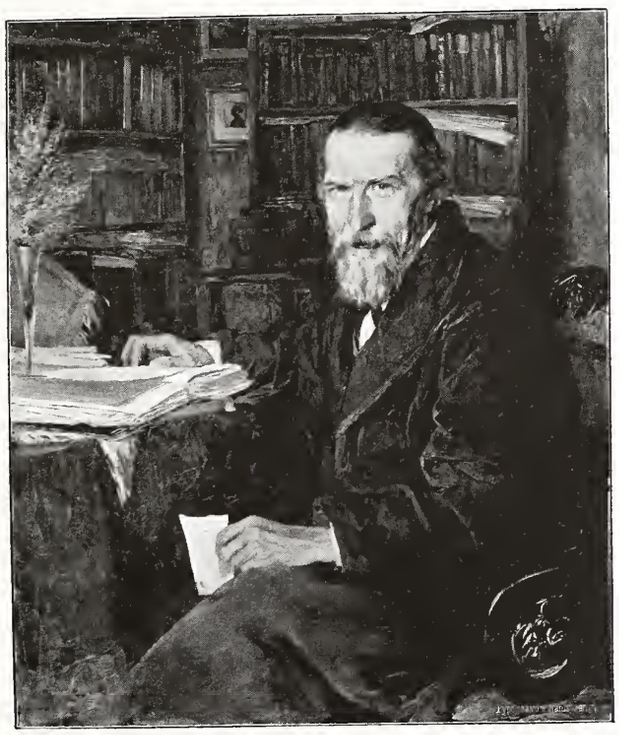
Vorsichtiger ist Alois Delug gewesen. Auch über ihn kam der Drang, ein grosses Werk zu schaffen — sagen wir zunächst einmal ein Werk von grossen räumlichen Dimensionen. Zum Thema wählte er die «Nornen». In gegenständlicher Beziehung ist zunächst interessant, dass, wie aus diesem Titel hervorgeht, der Maler, wohl im Gegensatz zu der öfter dagewesenen Darstellung der «Parzen», seine Phantasie in den Vorstellungskreis der deutsch-nordischen Mythologie zu versetzen versucht hat. Es ist ja bekanntlich ein alter Wunsch unserer Germanisten, dass sich unsere Kunst dieser Stoffe bemächtigen solle. Leute, die in litterarischen und poetischen Dingen sehr feinsinnig, aber trotz Lessing über den Unterschied der dichtenden und der bildenden Kunst nicht völlig klar sind, glauben der letzteren aus diesem «Born» eine wunderbare Neugeburt, einen Aufschwung zu idealer Höhe versprechen zu können. Was aber die bisherigen Versuche uns gebracht haben, das waren Illustrationen zum Richard-Wagner-Theater oder Anlehnungen an die Antike mit einer leichten Aenderung der Frisur in's Modern-Germanische. Dies ist auch gar nicht anders möglich. Die germanisch-nordischen Mythen sind poetisch, nicht plastisch oder malerisch gedacht. Man kann beispielsweise den Riesen Ymir, dessen Blut das Meer, dessen Fleisch die Erde, dessen Knochen die Berge, dessen Hirnschale der Himmel, dessen Augbraunen die Berge sind, nicht in Marmor aushauen; man kann die Esche Yggdrasill, welche die Welt beschattet, nicht malen. Vor Jahren malte einmal Einer die Midgardschlange; das Publikum hielt sie für die — Seeschlange, eine Ausgeburt moderner Zeitungsredaktionen. Die greifbare Gestalt müsste unsere bildende Kunst an jene Gedankengebilde erst herzubringen, und da sie dies bis jetzt nicht vermocht hat, so hält sie sich an die theatralische Feerie oder greift, wenn sie das bessere Theil wählt, hinüber in die antiken Traditionen, die unerschöpflich sind an plastischen und malerischen Idealen. Wenn so die Delug'schen «Nornen» auch nichts anderes geworden sind, als Parzen, in modern stimmungsvoller Beleuchtung, so darf man das dem Künstler um so weniger übel nehmen, als das Nornen-Trio mit dem Schicksalsfaden überhaupt als germanisch-nordische Vorstellung höchst verdächtig und aller Wahrscheinlichkeit nach selbst schon eine alte Anleihe aus der Antike ist.

Lassen wir also Parzen oder Nornen dahingestellt und fragen wir, was Delug malerisch aus dem Stoff gemacht hat? Wie erwähnt, hat er ihn nicht zum erstenmal behandelt. Zieht man frühere bekannte Parzenbilder zum Vergleich heran, so springt der grosse malerische Fortschritt der letzten Zeit in die Augen. Delug nimmt in der heutigen künstlerischen Bewegung die Stellung eines Mittelsmannes ein; auch in dieser Beziehung passt auf ihn das Wort «vorsichtig». Seine Nornen sind kein symbolisches Experiment; er bleibt auf dem Boden seines an den neuen Errungenschaften unserer Malerei reichlich genährten Könnens, aber auch seines jeder Exzentrizität abgeneigten künstlerischen Wollens. Delug ist in erster Linie Stimmungsmaler; auch seine Nornen sind nicht monumentale Malerei,

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sturm im Teufelsmoor.

sondern ein Stimmungsbild mit dem Farbthema Grün und Gelb; die «Stimmung», durch die er in erster Linie wirken will, hat er durch eine Dämpfung des Lichts in seinem Sonderkabinett noch zu stärken versucht: augenscheinlich wünscht er dem Werk in solchem Licht eine dauernde Stätte. Für die Nornen ist das «Delugloch» auch offenbar günstig, nicht so sehr für die übrigen von ihm ausgestellten Werke, und das ist schade, denn wir sehen in den beiden Entwürfen «Huldigung der Künste», wenngleich es nur Skizzen in verkleinertem Massstab sind, einen «grösseren» Wurf, als in dem Nornenbild, dem seine Dimensionen gefährlich werden. Man könnte auch hier wieder auf die Erscheinung hinweisen, dass der heutige Künstler immer in der Skizze am erfreulichsten, man möchte fast sagen am «reifsten» ist. Allein wir glauben, Delug wäre auch der Mann, diese Skizzen auszuführen. Wenn ein freundliches Geschick ihm diese Ausführung ermöglichte in völliger künstlerischer Freiheit, ohne Dreinreden von Comité's und dergleichen, an einem dafür geschaffenen Orte, so dürfte man eine wahrhaft künstlerische That erwarten, ein völlig befriedigendes Erzeugniss dieser besonders gearteten Kunst, die, nicht erhaben, aber doch ernst, Lebensfreude ohne Ausgelassenheit, Anmuth mit Würde in vollen Akkorden zum Ausdruck zu bringen vermag. Auch hier würde der Künstler nicht monumental, aber dekorativ im besten Sinne des Wortes sein.



*Hanns Fechner.* Bildniss des Schriftstellers Wilhelm Raabe.

Bei dem Wettbewerb für das neue Stuttgarter Gewerbemuseum, dem die Entwürfe ihre Entstehung verdanken, ist Delug unterlegen, obwohl die übrige Konkurrenz künstlerisch nicht an ihn heranreichte. Das wäre schliesslich nicht bedauerlich, wenn es zu der von uns gewünschten Ausführung an einem Orte käme, wo das Werk dem Ganzen sich besser anpasste, als in dem mit Zierrathen überladenen Neckelmann'schen Prunkbau.

Wir sind über Marr und Delug, entsprechend der ihnen zugetheilten Rolle, ausführlicher gewesen, als wir es bei einer Reihe anderer Künstler des Glaspalastes sein können, die an individueller Kraft den Beiden nicht nachstehen.

Vielleicht bringt uns der Glaspalast im nächsten Jahre eine geschlossene Ausstellung von Werken desjenigen Künstlers, den wir von allen jüngeren, die jetzt mit der Kunstgenossenschaft gehen, für die stärkste Persönlichkeit halten: von Wilhelm Trübner. Seine Beiträge zur heurigen Ausstellung sind da und dort in den Sälen zerstreut; wir führen ihn hier gesondert ein, statt ihn in dem unten folgenden Ueberblick bald an der Spitze der Portraitisten, bald an derjenigen der Landschafter aufzuführen. Sein Frauenbildniss, das ist Kunst aus dem Vollen, ein Stück von quellender Gestaltungskraft, wie man es heutzutage selten trifft, kerngesund, selbständig in Auffassung und Mache. Ebenso ist's mit den Landschaften, die mehr als irgend welche, die man heuer sieht, etwas ganz Persönliches haben: sie sind mit eigenen Augen gesehen, mit Künstleraugen, und hingesetzt mit einer kunstfertigen Hand, die keiner Schwierigkeit aus dem Wege geht, sondern sie, anscheinend spielend, jedenfalls aber siegreich überwindet. Auch über Trübner ist das letzte Wort noch nicht gesprochen; seine Produktion, frisch und ursprünglich schon vor zwei Jahrzehnten, dann unter dem Eindruck mangelnden Verständnisses und mangelnder Anerkennung intermittirend, hat jetzt auf's neue mit Jugendkraft eingesetzt. Die Secessionisten waren es, die zuerst gut machten, was langjährige Verkennung ihm Uebles angethan; er hat sich in seinem Unabhängigkeitstrieb aus ihrer Mitgliedschaft wieder frei gemacht und es ist ein Beweis der guten Intentionen, die jetzt in der Kunstgenossenschaft herrschen, dass sie solchen selbständigen, auf eigenen Füssen stehenden Künstlern ohne Groll die Rückkehr über ihre Schwelle freigiebt.

Wenn man einmal das schmale Bächlein der autochthonen deutschen Kunst der letzten Jahrzehnte, das hoffentlich in der nächsten Generation zu einem breiten Strome anwächst, an seine Quelle zurückverfolgt, dann wird nach unserer Ueberzeugung neben dem Namen Leibl derjenige seines kraftvollsten Mitkämpfers, Wilhelm Trübner, erst den verdienten vollen und hellen Klang erhalten.

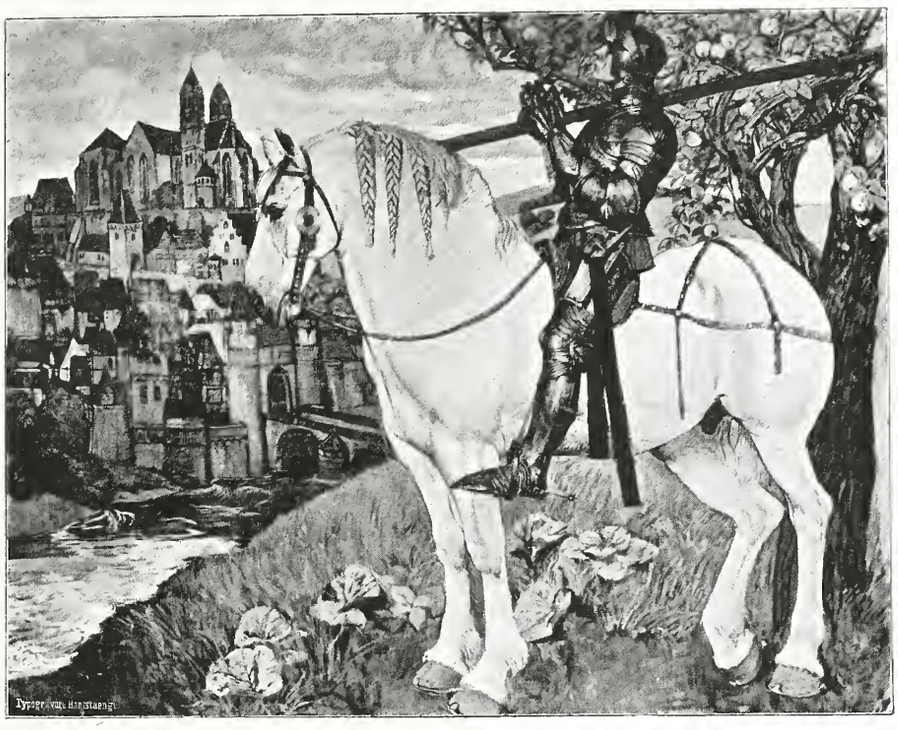
Mit Trübner wird jetzt Louis Corinth häufig zusammengenannt, nicht so sehr wegen einer inneren Verwandtschaft, als weil er mit ihm aus der Secession wieder ausgetreten ist. Nicht so reif wie Trübner, gehört er zu den interessantesten Erscheinungen unter den «Unfertigen». Wer seine «Kreuzabnahme» darauf ansieht, was an ihr individuell und originell ist und was nicht, der gewinnt einen lehrreichen Einblick in die augenblicklichen Zustände unserer Kunst. Auf die Frage, was nicht originell ist an dem Bilde, legt sich der Hinweis auf Ed. v. Gebhardt und Böcklin nahe. Insbesondere des letzteren Beweinung aus der vorjährigen Secession steigt vor dem Corinth'schen Bilde machtvoll in der Erinnerung auf; man möchte sagen, ohne das Böcklin'sche Bild wäre das Corinth'sche nicht gemalt worden. Corinth's Muttergottes als Matrone steht in einem directen Verwandtschaftsverhältniss zu dem ergreifenden Haupt jener greisen Maria Böcklin's. Was aber die malerische Ausdrucksweise anlangt, so führt Corinth ganz seine eigene Sprache, freilich keine fertige. Es ist, als ob in seiner Kunst ein unentschiedener Kampf schwankte zwischen Pinsel und Griffel, zwischen Linien- und Tonwirkung. Das Streben nach «Stil» fordert den Sieg der Linie, aber das naturalistische Moment hat noch das Uebergewicht. Der Kopf des Johannes ist in dieser Beziehung besonders charakteristisch. Warum wirkt dieser Kopf komisch und warum wirken die «hässlichen» Köpfe grosser realistischer Meister nicht so? Wir sind weit entfernt, den Künstler ob dieses Johanneskopfes zu tadeln. Er ist ehrlich gemeint und in seiner ungewollten Naivetät werthvoller, als es die geschickte Nachempfindung irgend eines Vorbilds gewesen wäre.

*Frederick Vezin.* Meine Frau und ich.

Hugo Bürgel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Alpenvorlande.



*Fritz Boehle.* Ein Ritter.

Aber wir sehen auch hier wieder: Vom Naturalismus zur Stilkunst hinüber ist der Weg so einfach nicht.

Es wäre da noch manches Beispiel anzuziehen, z. B. Eckmann mit seinen Lebensaltern, Dasio, und besonders der reichbegabte Carl Strathmann, der vielleicht unter allen Jüngeren das meiste Zeug zum Symboliker hat, wenn er nur einmal ernsthaft anfassen wollte. Ein besonderes Wort verdient jedenfalls Fritz Boehle und sein «Ritter». Auch dieses Bild werden Viele komisch finden, Andere gesucht archaistisch. Böhle selbst hat jedenfalls mit seinem Ritter keinen Scherz beabsichtigt, sondern es ist ihm völlig Ernst damit, in Anknüpfung an Dürer jenen Weg zur Stilkunst zu finden. Wir sehen in Böhle den Vertreter einer ganzen Gruppe, deren Gliedern man theils im Glaspalast, theils in der Secession begegnet. Ihr gemeinsames Streben ist, bei der alten deutschen Kunst die Kraft zu neuem Schaffen zu holen. Von der klassizistischen Zeit bis zur jetzigen Bewegung begegnen wir in allen Künstlergenerationen Einzelnen und ganzen Gruppen, die diesen Weg einschlagen, und es zeigt sich auch da wieder, dass der Schein, als ob zwischen dem Heute und dem Gestern alle Fäden abgerissen wären, ein falscher ist: die Verbindung der jüngsten Dürerfreunde mit Wilhelm Diez und seiner Schule ist sogar ganz direkt nachzuweisen. Aber allerdings: der Anlauf, den die Heutigen nehmen, ist wieder anders gerichtet, und es ist nicht ausgeschlossen, dass er zu einer umfassenderen Eroberung führt, als die früheren. Diese Eroberung wird nicht mit dem Pinsel gemacht werden, sondern mit dem Griffel, und der — gemalte — «Ritter» Boehle's ist daher weder das bezeichnendste, noch das gelungendste Stück, auf das man jetzt für diese Bestrebungen hinweisen kann. Will man sie an der Quelle auf ihre Lebensfähigkeit und Gesundheit prüfen, so muss man hinübergehen in die Schwarzweiss-Ausstelluug des Glaspalastes.

Das führt uns nun freilich auf ein Kapitel, das wir nicht in den Rahmen dieser Berichte gezogen haben, nicht weil es uns zu unwichtig erscheint, sondern weil es sich da um Fragen handelt, die man nicht gelegentlich der Berichterstattung über eine Ausstellung nebenbei erörtern kann. Bis zur Stunde ist allerdings für die Mehrzahl der Künstler und des Publikums die Handzeichnung und was an künstlerischer Hantirung mit ihr zusammenhängt — in erster Linie die Radirung mit ihrer reichen Ausgestaltung von modernen Techniken — eine abgelegene Provinz, ein Appendikel. Aber hier ist der Heimatgrund der Stilkunst, der Symbolik. Hier muss die letztere kräftig wurzeln, oder wir werden sie überhaupt nicht haben. Die englischen Neu-Stilisten haben uns in den letzten Jahren ein Licht darüber aufgesteckt. Eine originelle zeichnerische Handschrift, das ist's, was unsere jungen Stilkünstler zu allererst sich erwerben müssen. Sind sie darin Stümper, so werden sie mit der fabelhaftesten Pinselgewandtheit und der farben- und tönereichsten Palette der strengen Muse nicht beikommen. Das Verständniss hiefür bahnt sich bei uns erst an, ist aber doch in sichtbarem Fortschreiten begriffen: Während man in der vorjährigen Schwarzweiss-Ausstellung des Glaspalastes noch den Eindruck hatte, als ob brave Zeichenlehrer sich da ein Rendez-vous gegeben hätten, dringt heuer da und dort künstlerischer Geist, originelle Kraft hervor, leuchtet manch' freudiger Hoffnungsschimmer von den schwarzweissen Tafeln.

Unsere alten deutschen Meister werden dem Kunstjünger auf diesem Wege immer treffliche Führer sein; aber die Vorgänge warnen, sich ihnen einseitig anzuvertrauen. Wenn wir es nicht weiterbringen, als sie mit jener obenhinstreifenden Fertigkeit, die auch unserem

ganzen Kunstgewerbe eigen ist, nachzuahmen, so können wir uns die ganze Mühe sparen. Denn dann wird der Kenner doch immer die Originale vorziehen. Wir haben jetzt Einige, welche die Alten sehr gut nachmachen (z. B. Josef Sattler); aber nicht in dem, was man auch jetzt wieder so sehr an ihnen bewundert, in der täuschenden Nachahmung, sondern nur in dem, worin sie sich selbständig zeigen, sehen wir eine Gewähr ihrer wirklichen Künstlerschaft, und in dieser Beziehung sind sie uns noch Einiges schuldig.

*Olof Jernberg.* Nach dem Regen.

Diese Selbständigkeit gibt die Nachahmung der Alten so wenig, als die Anlehnung an die im Können überlegenen Modernen des Auslands. Wahre Originalität gibt nur ein unablässiges Studium der Natur. Nur wenn an diesem unveränderlichen Prüfstein die Kunst sich immer wieder auf ihre Wahrheit prüft, kann sie sich vor der Manier bewahren. Die ächte Kunst will niemals mit Fleiss manierirt sein, aber sie ist es des öfteren gewesen, ohne dass sie es gemerkt hat, und sie ist meist durch unverständige Nachahmung dazu gelangt.

Darum sind es immer die Natürlich-Ursprünglichen, die wir unter den neuen Kunsterscheinungen am liebsten begrüssen, darum sehen wir in den «Worpswedern» das Kunstereigniss von 1895.

Wer im deutschen Vaterlande wusste vor vier Monaten etwas von Worpswede? Und wie viele wissen heute etwas davon? Es ist ein Dorf bei Bremen, in der Provinz Hannover gelegen, wo eine Gesellschaft junger Künstler sich angesiedelt hat, um da vor einer schlichten Natur einem anti-akademischen Studium obzuliegen. Als ihr Führer gilt Carl Vinnen, der in den letzten Ausstellungen der Secession als kraftvoll eigenartiger Landschafter zu Bedeutung gelangt ist. Dass seine Freunde jetzt in corpore im Glaspalast ausstellen, ist auch eines der freundlichen Anzeichen, die möglicherweise den Anfang vom Ende des Künstlerstreits verkünden.

Das Kabinet der Worpsweder ist unstreitig das modernste (d. h. für das grosse Publikum unverständlichste) des Glaspalastes und man könnte daher sagen, es gehöre eigentlich in die Secession. Wir haben es nichtsdestoweniger auch im Glaspalast mit Freuden begrüsst.

Es ist in der That eine räthselhafte Sache, wie so eine neue Erscheinung in der Kunst sich bildet: Man hätte eine Auslese der Münchener Kunstschüler nach Worpswede schicken können, sie wären vielleicht zurückgekommen, wie sie hinkamen. Am Ort allein liegt's nicht. Es müssen besonders glückliche Bedingungen in der Zusammensetzung dieser Malerkolonie vorhanden gewesen sein, dass es ihr gelang, sich an diesem Orte, der bisher für norddeutsche Begriffe von Naturschönheit wahrscheinlich eben so ein Gräuel war, wie Dachau für den süddeutschen Alpenfex und Bädecker-Reisenden, ein Milieu, eine künstlerische Atmosphäre zu schaffen. Von der Nordsee, diesem in der Kunst lange so sterilen Gebiet, weht nun auf einmal ein kräftiges Lüftchen, das den Baum deutscher Kunst in ungeahnter Weise beleben kann. Eine «Clique» ist es augenscheinlich nicht, die sich da angesiedelt hat; es ist viel zu viel Naivität, viel zu wenig Spekulation auf den Markt in ihrer Produktion, als dass dieser Verdacht aufkommen könnte; es ist aber auch keine Schnellbleiche, wo nach einem bewährten Rezept Künstler fabrizirt werden; dafür sind die Erzeugnisse wieder zu herb, zu ungleich. Es giebt strammste Naturalisten, Stimmungsmaler, Farbenpoeten in der Weise Böcklin's und selbst zeichnende Symboliker unter ihnen.

Nur ist alles das noch nicht reif und auch diese das kräftigste Leben versprechende Erscheinung vermag

den Eindruck des Unfertigen, den das Gesammtbild unserer Kunst heute macht, nur zu verstärken. Das sollte man nicht übersehen.

Die Jury des Glaspalastes hat eines der Worpsweder Werke bereits prämiirt, allerdings nicht weil es das beste, sondern vielleicht, weil es das der Konvention am ehesten zusagende ist; in der Presse aber werden die Worpsweder sammt und sonders bereits mit Komplimenten, denen nicht immer ein sichtliches bekommt, wenn ihn der Unverstand der Menge anblöckt, ohne dass nebenbei überschwängliche Bewunderer ihn in den Himmel heben. Das Schlimmste, was ihm passiren kann, ist, dass er sich für ein verkanntes Genie hält, wenn er zwar wohl auf das Adjektiv, nicht aber auf das Substantiv Anspruch hat.

Also: man lasse die Worpsweder machen und störe sie nicht auf, so lange sie brüten.

* * *

*Heinrich Schlitt.* Schwimmschule.

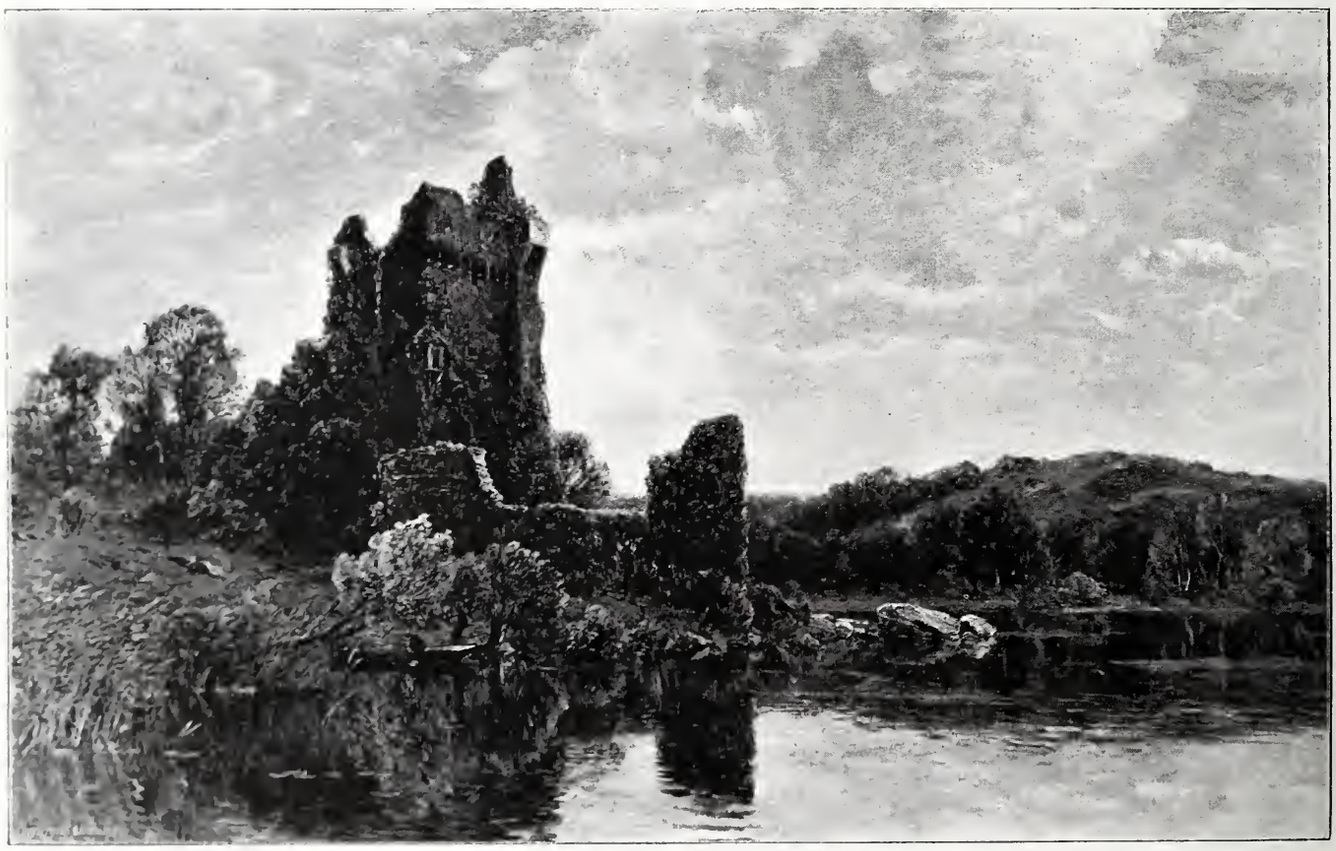
Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl, München.

Verständniss zu Grunde liegt, überschüttet. Und hier sehen wir eine Gefahr: Soll denn schon wieder durch täppisches Zufahren ein guter Ansatz vernichtet werden? Muss der heutige Reklamestil, der aus einer Knospe gleich eine Blüthe und aus einer Blüthe eine reife Frucht macht, selbst da, wo er nicht einmal bestellt ist, sich aufdrängen und durch den Dégout, den er jedem ehrlichen Empfinden einflösst, seine verheerende Wirkung anrichten? Die Erfahrung der letzten Jahrzehnte lehrt, dass es dem jungen Künstler weit besser

Damit sind wir den in's Auge fallenden Erscheinungen der werdenden, sich entwickelnden Kunst in der Hauptsache gerecht geworden. Das Gute, was der Glaspalast enthält, ist aber damit nicht erschöpft. Eine grosse Zahl von künstlerisch werthvollen Arbeiten steckt ausserdem in seinen Sälen; sie treten dominirender, als in den Vorjahren, aus der Menge der anständigen Mittelleistungen hervor, welch' letztere, wie es wohl vorläufig nicht anders sein kann, die breite Folie in den Glaspalast-Ausstellungen abgeben. Aus den anfangs

excessiven und zum Theil ungeschlachten Versuchen, die der deutschen Malerei die Errungenschaften des Impressionismus, und was mit ihm zusammenhängt, zuführten, ist mit den Jahren auch bei uns eine abgeklärte Kunst hervorgegangen, welche diese Errungenschaften in einer massvollen Weise auszunützen weiss und deren Erzeugnisse geeignet sind, auch die Anhänger des Alten mit dem Neuen in der Kunst zu versöhnen, vielmehr sie unbemerkt zu der Genussfähigkeit für die modernen malerischen Empfindungen hinüberzuleiten.

Eine wichtige Rolle spielen hierin die Düsseldorfer. Jedoch muss man bei ihnen die Historienmaler und die Landschafter auseinanderhalten. Jene, die Konservativen, sind als die letzten Ausläufer der Historienmalerei, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts blühte, zu betrachten; sie halten an der Betonung des Gegenstandlichen im alten Sinne fest und haben nur Weniges von den modernen Malweisen aufgenommen. Mit einigen Berlinern zusammengenommen repräsentiren sie die offizielle Kunst des preussischen Staats und stellen u. a. auch das unentbehrliche Kontingent der Schlachtenmaler. Hugo Vogel (mit seiner Allegorie der «Industrie») und Rudolf Eichstädt («Blücher») von den Berlinern, Friedrich Klein-Chevalier («Agrippina»), Otto Heichert («Körner»), Th. Rocholl («Nachzügler») von den Düsseldorfern vertreten diese Kunst, von der das Obengesagte gilt, dass die in den heutigen Strömungen Stehenden vielleicht ungerechter gegen sie sind, als eine spätere Zeit sein wird. Einen Uebergang zu moderneren Auffassungen bilden Brütt und der jüngst verstorbene Bockelmann, Arthur Kampf, Alex. Frenz, Willy Spatz, Pohle u. a. Bedeutendes leistet diese Düsseldorfer Künstlergruppe nicht selten im Portrait; was aber ihre eigentliche Domäne, das Historienbild, betrifft, so ist es eine bemerkenswerthe Erscheinung, dass im heurigen Glaspalast das beste und lebensvollste Bild dieser in München fast ausgestorbenen und in der Secession gar nicht mehr vertretenen Gattung trotzdem von einem Münchener stammt, dem Einzigen, der heuer von dort eine Historie ausgestellt hat: Gabriel Hackl mit seinem Carl Boromäus.



*Gilbert von Canal.* Rosscastle.

Etwas anderes ist es mit den Düsseldorfer Landschaftern, die nicht blos für die Ausstellungen des Glaspalastes, sondern für die jüngere deutsche Kunst überhaupt ein wichtiges und höchst werthvolles Glied bilden. Auch sie charakterisirt ein gewisses Mass-

Albert Ritzberger pinx.

Copyright 1895 by F. Hanfstaengl, München.

Dämmerstunde.

halten; die Düsseldorfer «Secession» ist nie so revolutionär gewesen, wie die Münchener; man sieht an ihr eine stetige, nicht eine sprunghafte Fortentwicklung. Von wesentlichem Einfluss ist von jeher für die Düsseldorfer Kunst die Nähe Hollands gewesen. Bilder, wie z. B. Jernberg's «Nach dem Regen» kann man mitten unter die besten Niederländer hängen. Die Namen Munthe, Liesegang, Oeder, Canal haben längst einen guten Klang und verdienen ihn; das ist eine solide, treffliche Kunst, die, ohne sensationell zu wirken, in enger Berührung mit der Natur sich stets frisch erhält und dabei, was wir besonders hochschätzen, gut deutsch auf deutschem Boden bleibt. Malen sie bei ihrer starken Produktivität nicht immer gleichwerthig, so malen sie doch zuweilen überraschend gut, wie heuer z. B. Oeder mit seiner «Niederrheinischen Landschaft» beweist. Auch der Nachwuchs ist vortrefflich; so hat A. Henke heuer ein Waldinneres ausgestellt, wie man kaum je ein besseres bei uns gesehen hat, und Georg Macco eine Hochgebirgslandschaft, welche zeigt, dass die Schönheit des Gebirges für den Maler noch lange nicht abgethan ist, wenn auch jüngstens in begreiflicher Reaktion gegen eine Naturanschauung, die nur im Gebirge die Schönheit finden wollte, eine merkliche Abkehr von diesen viel ausgebeuteten landschaftlichen Themen eingetreten ist.

*Louis Corinth.* Kreuzabnahme.

Trotz der gediegenen Eigenschaften der Düsseldorfer ist aber nicht zu bestreiten, dass der Pulsschlag des künstlerischen Schaffens in München noch ein kräftigerer, die Anstrengung des Einzelnen eine nervösere ist. Das tritt heuer nicht blos in der Secession, sondern auch im Glaspalast zu Tag. Was speciell die Münchener Landschaft betrifft, so kann sie sich heute zu jeder internationalen Konkurrenz stellen. Das intime Naturstudium der letzten Jahrzehnte hat reiche Früchte getragen; noch nie war in unseren landschaftlichen Darstellungen so viel individuelle Kraft in Anschauung und Auffassung des Wirklichkeitsbildes, soviel wahrhaft künstlerisches Empfinden. Aus dem Vielen, was auf diesem Gebiete heuer geboten wird, eine gerechte Auslese zu treffen, ist für den, der nur aus der Erinnerung einer mehrtägigen Anschauung schreibt, unmöglich. Da ist z. B. eine Landschaft von Hugo Bürgel, «Im Alpenvorlande», die in liebevoller Weise an Altmünchener Kunst anklingt, so dass man auf den ersten Blick glauben möchte, sie stamme vom alten Schleich, und die doch mit ganz modernem Können gemalt ist. Wie ganz anders ist dann wieder die Auffassung eines Fritz Bär in seiner kraftvoll charakterisirten Baumlandschaft, eines Franz Roubaud in seinem kaukasischen Flussbild, eines Charles Palmié, oder um einen bisher unbekannten Namen herauszugreifen: eines Le Suire mit seiner duftigen Herbstlandschaft: überall eigenes Sehen, künstlerische Persönlichkeit.

Charakteristisch für den modernen Maler ist die Verschmelzung der Landschaft mit der Menschendarstellung, der Uebergang der landschaftlichen Auffassung in das Gebiet, das man bisher mit «Genre» bezeichnete, ja bis hinein ins «Portrait». Welch eine Veränderung hat der malerische Begriff des «Hintergrunds» auf dem Figurenbilde in den letzten Jahrzehnten erfahren! Man denke sich z. B. ein Genrebild der alten Gattung: Eine Mutter an der Wiege sitzend. Was für eine untergeordnete Rolle hätte da das «Interieur» gespielt! Und nun sehe man die Wiege von Carl Blos; wie ist da alles aufeinander gestimmt, wie wichtig ist bis aufs Kleine hinaus die Beziehung zwischen lebender Figur und Umgebung! Dabei ist das Bild kein Experiment,

sondern wirklich reife, abgeklärte Kunst. Freilich müssen wir bescheidener Weise gestehen, dass die deutschen Maler in dieser intimen Darstellung des Häuslichen ihren nordischen Vettern, den Dänen insbesondere, den Vorgang gelassen haben.

Von Vertretern dieses modernen, sagen wir landschaftlichen Genres greifen wir nur noch einige Namen heraus: den Stuttgarter Hermann Block mit seinem zarten, volksliedmässigen Schäfer am Abend, Paul Rieth mit seinem an Bastien Lepage erinnernden Dämmerungsbilde, den kraftvollen Friedrich Keller, ebenfalls einen Stuttgarter, Schuster-Woldan, Matiegzeck u. A.

Aber auch da, wo man deutlich an das beim grossen Publikum bis heute noch so sehr geliebte «Genrebild» alter Art gemahnt wird (das, wie die «Historie» für die Kunstübung unseres Jahrhunderts immer eine charakteristische Erscheinung bleiben wird), ist ein günstiger Einfluss der modernen Darstellungsmittel in Bezug auf Licht und Luft, Ton und Farbe unverkennbar. Erdtelt's «Im Lampenschein», Lübbe's «Eingeschlafen» sind keine modernen Bilder im engeren Sinne; aber das malerische Problem ist in einer Weise studirt, wie man das in der früheren Zeit, wo das Gegenständliche die Hauptsache war, nicht kannte; und auf die Gefahr hin, von den strikten Anbetern des Neuen für geschmacklos erklärt zu werden, bekennen wir, an des Salzburgers Ritzberger «Dämmerstunde» trotz der glatten Malerei eine aufrichtige Freude gehabt zu haben. Solch reizende Mädchenköpfe zu malen ist doch auch «Kunst» und wird es bleiben. Nicht aber, dass man aus diesem Bekenntniss eine Vertheidigung all der Süssigkeiten herauslese, die heutzutage aufgetischt werden; wir zollen diesen Bildern unsere Anerkennung, weil sie trotz ihres Anklangs an die konventionelle Art ein künstlerisches Air haben, und wir nehmen uns heraus, Unmodernes zu loben, weil wir der Knechtschaft der Mode aus Liebe zur Kunst widerstreben.

Das deutsche Genrebild hat in seiner Blüthezeit insbesondere Eines gepflegt: Den Humor, und zwar einen Humor wie er weder in der Kunst der Franzosen, noch der Niederländer, noch der Skandinavier zu finden ist. Es war das etwas spezifisch Deutsches und wir haben Klassisches darin hervorgebracht: Von Moritz Schwind und Spitzweg bis zu Grützner. Freilich ist nicht zu leugnen, dass auch unendlich viel Läppisches, Kindisches in dieser Richtung produziert wurde, und es ist deshalb nicht zu wundern, dass, als die Reaktion der gegenstandslosen Malerei gekommen war, eine Zeitlang auch der Humor als ein verdächtiger Geselle erschien und aus den Ateliers der künstlerischen Jugend verbannt wurde. Jetzt tauchen auch die Humoristen wieder auf; man hat eingesehen, dass, wenn es dem Künstler freisteht zu malen, was er will, ihn erst recht nichts hindern kann, einen lustigen Einfall zu malen, so, wie dies etwa Heinrich Schlitt mit seiner Schwimmschule gethan hat. Aber allerdings — und dafür ist das Schlitt'sche Bild ein gutes Beispiel: Die Lustigkeit muss in der Malerei stecken, sie darf nicht von einer Anekdote erborgt sein.

Nun noch einige Worte über das Portrait im Glaspalast: Auch auf diesem Gebiete ist der starke Fortschritt in künstlerischer Auffassung unverkennbar. Von den schon bisher erwähnten Künstlern sind ausser Trübner Delug, Blos (Selbstportrait) und Corinth als treffliche Portraitisten zu nennen; unter den Düsseldorfern ragt Arthur Kampf mit einem Mädchenbild hervor; von den Münchenern nennen wir noch Orrin Peck, Alexander Marcks und William Schwill mit einem vortrefflichen Damenbildniss. Auch die Damen sind nicht zu verachten: Da ist zum Beispiel eine sehr interessante Portraitstudie von Margarethe Krüger; nicht unerwähnt wollen wir auch lassen, dass die vielberufene Vilma Parlaghi mit einem Portrait des Erzbischofs v. Stablewski vertreten ist, das die Streitfrage, ob Kunst oder Schwindel, denn doch nach der ersteren Richtung hin entscheiden dürfte. — Wird es der Leser übelnehmen, wenn wir — im Unterschied zum Thierstück — auch ein Thierportrait gelten lassen? Bilder wie Walther Thor's «Darf ich mit» sprechen eine zu deutliche Sprache. Es ist wahrlich nicht das schlechteste Zeichen für den Kulturmenschen von heute, dass er für das mit ihm lebende Thier ein so schönes psychologisches Verständniss zeigt.

*Walter Thor.* Darf ich mit?

Carl Blos pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Wiege.

Wir kommen zur Sezession.

Sie ist auch heuer, trotzdem der Glaspalast ihr verwandter geworden ist als je, die geschlossenere, vom Konventionellen freier gehaltene, für den, der die Kunst in ihrem Werden beobachten will, interessantere Ausstellung. Andrerseits zeigt auch sie von Jahr zu Jahr ein massvolleres Wesen. Der Schaum legt sich; man fängt an zu übersehen, wo Gehalt bleibt.

Auch die Sezession hat ihre Reifen und Unreifen, ihre Fertigen und Unfertigen, und dieser Unterschied deckt sich keineswegs mit dem zwischen den hochberühmten Namen und den bescheideneren Leuten. Gerade unter den letzteren trifft man die ausgeglichene Kunst der sicheren Könner, die ein so wohlthuendes Gegengewicht bildet gegen das kraftgenialische Wesen der Experimentirer.

*Hans Anetsberger.* Bildniss.

Etwas Besonderes ist es mit Arnold Böcklin, dessen Besprechung wir uns auf diese Stelle aufgespart haben. Nicht bloss, dass er nicht Mitglied einer der beiden Münchner Künstlervereinigungen ist, dass vielmehr beide sich bemühen, so viel als möglich von ihm auszustellen, ohne sich auf seine jüngste Produktion zu beschränken; er ist als Künstler überhaupt eine durchaus exzeptionelle Erscheinung. Sein Name ist allerdings jetzt ein Feldgeschrei, er ist Führer einer Mannschaft geworden, die er aber nicht angeworben hat. So gross ehedem die Zahl seiner Spötter, so gross ist heute die Zahl seiner Bewunderer. Dass unter diesen viele sind, die nur eine Mode mitmachen, darüber kann wohl kaum ein Zweifel sein; ebensowenig darüber, dass Böcklin's Name, Böcklin's Lebenswerk jetzt im Streit der Tagesmeinung zu einer Beweisführung herangezogen wird, die etwas parteiisch Gemachtes hat. Wir haben in unseren einleitenden Ausführungen, wo wir auf die «neue Phantasiekunst» zu reden kamen, den Grundsatz betont, dass Stil und Symbolik ihre Heimat in der Linienkunst haben. Wenn man nun freilich Böcklin zum Haupt und Schöpfer dieser Phantasiekunst macht, so scheint dieser Grundsatz ad absurdum geführt; denn Böcklin ist Maler, nicht Zeichner. Aber eben darum ist diese Einreihung Böcklin's in eine moderne Richtung, die aus der Reaktion gegen den Impressionismus begriffen sein will, falsch. Böcklin ist heute derselbe, der er vor dreissig Jahren war; in die Rolle des Fahnenträgers der Pan-Gesellschaft lässt sich seine künstlerische Erscheinung nimmermehr hineinzwängen.

Böcklin's Kunst hat etwas Elementares; sie ist gewaltig, aber auch gewaltthätig; durchaus eigenartig, aber auch eigensinnig; klassisch und wieder barok. Man kann seine Werke nicht kritisieren, wie die eines beliebigen Anderen. Einwandfrei nach den «Regeln» der Kunst sind sie selten, vielleicht nie; ein ästhetisch wohlerzogener Geschmack wird immer etwas an ihnen auszusetzen haben. Auch seine Produktion hat eine auf- und absteigende Kurve; bald wiegt das Grosse, schlechthin Bedeutsame vor, bald das Bizarre, zum Widerspruch Herausfordernde. Ein Vergleich mit Shakespeare liegt nahe, den man auch aus seiner Ganzheit verstehen muss. Wem die Grösse des Lear, des Hamlet aufgegangen ist, der versteht auch den Caliban; aber wahres Verständniss wird nie sich herbeilassen, auch die zotigen Wortwitze und die rüpelhaften Konversationen der Nachtwächter und Landsknechte, mit denen der Dichter der Mode seiner Zeit opfert, als Geniestücke zu bewundern, bloss deswegen, weil sie im Shakespeare stehen. So ist's mutatis mutandis auch mit Böcklin; und das subjektive Empfinden hat dabei einen weiten Spielraum: dem Einen ist der derbe Schweizer gerade sympathisch, der Andere schlägt die Hände über dem Kopf zusammen, dass der Künstler des «Schlosses am Meer» auch der Urheber des «Bacchanale» und der «Susanna

im Bade» sein soll. Die planlose Bewunderung übersieht namentlich auch, dass in Böcklin ein starker Satiriker steckt. Es giebt beispielsweise ein Werk von ihm, wo ein blauer Ritter eine blöde Maid von einem schauderhaften Drachen errettet; was Böcklin wohl für sich denken mag, wenn dieses Stück heute für das non plus ultra hoher Stilkunst ausgerufen wird? Auch mit den Böcklin'schen «Farbenwundern» ist es eine eigene Sache; er war schon ein grosser Kolorist zur Zeit, als man braune Sauce, und hernach, als man kreidige Spitalwände malte; da hat ihn der Aerger wohl manchmal dazugeführt, rothe, blaue und gelbe Flecken nebeneinanderzusetzen, dass den Leuten die Augen übergehen sollten. Ein Evangelium des Geschmacks sollten diese Sachen aber nicht sein.

Nach dem Gesagten dürfen wir auf eine Einzelbeschreibung der heuer ausgestellten aus verschiedenen Zeiten stammenden Werke Böcklin's verzichten. Wessen Gefühl der Kunst Böcklin's ferner steht, der wird den Zentaurenkampf im Glaspalast am meisten goutiren, wird bei der Venus genitrix und der Nacht sich an den Anblick erst gewöhnen müssen. Man betrachte aber diese Werke in ihren einzelnen Theilen, so auf dem Venus-Triptych die beiden Seitengruppen, auf der Nacht die prachtvolle Landschaft; man vergegenwärtige sich, wie auf dem Odysseus-Kalypso-Bilde die stille Klage, das Heimweh, das Gefühl des Verschmähtwerdens so einfach und zwingend zum Ausdruck gebracht ist, und man wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, dass man hier einen durchaus originalen, nur an ihm selbst zu messenden, nur aus seinem eigenen Wesen heraus zu verstehenden Künstlergeist vor sich hat.

Böcklin ist Maler, Franz Stuck ist Zeichner; das ist der grosse Unterschied, den man so vielfach übersieht und der in so einfacher Weise aufklärt, warum der Jüngere nicht schlechthin als Schüler und Nachahmer genommen werden kann, bloss deswegen, weil er die Vorliebe für den Zentaurenspuk mit ihm theilt. Die ersten Proben, die Stuck von seiner Kunst gegeben hat, sind zeichnerische Entwürfe gewesen; hier wurzelt bis heute seine Kraft. Ein für einen modernen deutschen Künstler ganz ungewöhnliches, natürliches, angeborenes Gefühl für die Form hat ihm von Anfang an die Freiheit gegeben, Maler, Bildhauer oder Verfertiger von sogenannten «kunstgewerblichen» Erzeugnissen zu sein. Das Letztere gilt ja bei der Menge nicht für volle Kunst; wir unsererseits sind der Meinung, dass heutzutage die Herstellung eines annehmbaren Oelbilds in Goldrahmen weit weniger eines selbstständigen Künstlers bedarf, als die Erfindung einer gefälligen Form für einen neuen Gebrauchsgegenstand. Wir gehen auf dieses Thema, obwohl es nach Predigern in der Wüste schreit, hier nicht näher ein und konstatiren bloss, dass die grossen Hoffnungen, die auf Franz Stuck gesetzt werden, gerade in dieser seiner Begabung begründet sind, die ihn in den Stand setzt, als erster Pionier die Brücke zu einem Uebergang von der isolirten Staffeleikunst zu einer Kunst zu schlagen, die ein Stück vom täglichen Brot des Volkes werden soll.

An dieser Stelle haben wir es mit Franz Stuck dem Maler zu thun. Auch er ist heute einer Bewunderung ausgesetzt, die gefährlich für ihn werden kann. Die Anbeter unterscheiden nicht mehr zwischen ernstem Schaffen und gefälligem Spiel. Wie Lenbach, so liebt Stuck es z. B., mit der flüchtigen Darstellung schöner Frauenköpfe zu tändeln. Das haben grosse Meister zu allen Zeiten gethan. Wenn nun aber die beiden zeitgenössischen Künstler sehen, wie dies ihr Spiel von der «Kritik» mitunter auch wie allerhöchste Kunstleistung behandelt wird, so werden sie ein Augurenlächeln nicht unterdrücken können. Merkwürdig ist auch die da und dort auftretende sittliche Entrüstung über die Stuck'schen Bilder. Sie hat insbesondere in einem grossen Wiener Blatt, das einst für Makart Feuer und Flamme war, einen grotesken Ausdruck gefunden. Und Makart ist doch so viel ungesunder — sagen wir's beim rechten Wort: so viel geiler gewesen, als der freilich stark ausgelassene, aber gesund sinnliche Stuck. Was soll man zu der Behauptung sagen: so unsittlich sei die Kunst noch niemals gewesen? Haben denn die Herren sich die Künstler der Renaissance, die Niederländer, die Franzosen bis David niemals angesehen? Von der Antike ganz zu schweigen. Die sogenannte Wohlanständigkeit, wie sie der Philister und der Pietist verlangt, ist Episode in der Kunst, und man kann fast immer sagen: traurige Episode. Unsere Nazarener und Cornelianer waren in dieser Beziehung tadellos; das puritanische England hat sogar heute grosse Künstler, die man in Töchterinstituten verehren darf — aber im grossen Ganzen lehrt die Kunstgeschichte, dass die Geschlechtslosigkeit der Kunst nicht zuträglich ist.

Franz Stuck's heuriges Hauptbild ist die Sphynx. Zufällig kam uns dieser Tage ein Bild aus den 70er Jahren zu Gesicht: «Junger Dichter und Sphinx», mit

ganz demselben Motiv: Die Sphinx auf einem Steinsockel lagernd, den Jüngling an ihre Brüste drückend, küssend und mit den Tatzen umfangend — aber welch ein Unterschied zwischen diesem Bilde und dem Stuck'schen! Dort zierliche Nippfiguren, hier welch ein Leben! Diese hervorquellenden Brüste, dieser das ganze Dasein einschlürfende Kuss, das Knacken der Knochen unter den eingeschlagenen Pranken, welch grausame Wollust! Das ist der sinnliche Stuck; so ist er auch auf seinen anderen Bildern, den «Zentauren mit den Nymphen» und den «Rivalen». Mag man dies und jenes tadeln: es ist Naturkraft drin, grosses künstlerisches Können und Gestalten.

Von Fritz v. Uhde haben wir leider die «Grabtragung» nicht mehr gesehen; wir müssen uns an seine drei anderen Bilder halten: Den «heiligen Abend», die «Könige aus dem Morgenland» und die «Würfler um Christi Rock.» Von Uhde gilt, was wir von Lenbach gesagt haben: Man darf ihn nicht nach den Zufälligkeiten einer Jahresausstellung beurtheilen. Heuer finden wir ihn auf der Suche nach neuen Pfaden. Der «heilige Abend», eine Variante des «Schweren Gangs», zeigt ihn ganz auf der Höhe jener Schöpfungen, mit denen er als grosser Meister in die Kunstgeschichte eingeht und über welche wir dem Leser nichts Neues zu sagen haben. Wir möchten nicht, dass Uhde diesen Boden, wo er so ganz auf dem Eigenen steht, dauernd verliesse, vollends jetzt, wo diese seine Kunst anfängt, in das fühlende Verständniss des Volkes einzugehen. Wir verstehen aber auch nicht, wie man es dem Künstler verübeln mag, wenn seine nicht rastende Thatkraft das Bedürfniss fühlt, neuen Problemen sich zuzuwenden. Er ist doch nicht verpflichtet, nie mehr ein anderes Bild zu malen, als ein solches, das man auf den ersten Blick als einen Uhde erkennt. Wenn er jetzt mit den drei Königen einen Recognoscirungsritt ins romantische Land unternimmt und in den Würflern die Probe macht, in wie weit sein Naturalismus eine Annäherung an den seines grossen Vorgängers Caravaggio verträgt, dessen Heiligenbilder einst auch von der Priesterschaft zurückgewiesen wurden, so mag man wohl konstatiren, dass Uhde sich damit aus der Reihe der Reifen und Fertigen in diejenige der Experimentirer zurück begibt; aber eben darum ziemt sich einem Künstler wie ihm gegenüber nicht vorschnelles Absprechen sondern: Abwarten, was daraus entsteht.

Einer der am meisten genannten Sezessionisten ist heuer Julius Exter; aus seinem Charfreitag hat man den «clou» der Sezession gemacht. Das ist, wie wir bei Marr und Delug gezeigt haben, nicht ohne weiters ein Vortheil für den Künstler und sein Werk. Wenn irgend Einer, so hat Exter von Anfang seines Schaffens an zu den Experimentirern gehört; es war eine gewisse Heimathlosigkeit in seiner zudem sehr ungleichwerthigen Produktion. Ernsthafter jedoch, bedeutender, selbstständiger, deutscher ist er niemals aufgetreten, als heuer. Und darum ist es schade, dass in die Anerkennung seiner fortschreitenden Konsolidirung als künstlerischer Persönlichkeit doch zugleich ein Protest sich mischen muss gegen eine Lobpreisung, als ob in dem Exter'schen «Charfreitag» das Ziel und Ende der «sezessionistischen» Kunst zu erblicken wäre. An den Versprechungen, welche uns die Sezession als Führerin der künstlerischen deutschen Jugend für die Zukunft unserer Kunst gemacht hat, ist das Exter'sche Bild, gleichwie die ganze heuer in der Prinzregentenstrasse vereinigte Produktion, eine sehr annehmbare Abschlagszahlung, welche den Credit dieser Künstlervereinigung auf's Neue zu stärken geeignet ist; aber eingelöst sind die Versprechungen damit noch lange nicht, so billig geben wir die Herren nicht los.

Wir verweisen auf das, was wir im Eingang unsers Berichts von dem dem ganzen modernen Kunstschaffen anhaftenden Zug des Unfertigen, nervös Ueberhasteten gesagt haben, wofür der Einzelne nur in seinem Theil verantwortlich zu machen ist. Und so gestehen wir, dass wir auch vor dem Exter'schen Bilde auf die Frage, was diese Kunst eigentlich will und mit welchen Mitteln sie es will, keine befriedigende Antwort gefunden haben. Gewiss: diese bayerischen Bauernfrauen sind vortrefflich erfasst, das ist ein getreues Bild bajuvarisch bäuerlicher Frömmigkeit. Soweit wir uns an diese Hauptfiguren des Bildes halten, stehen wir einem gesunden Naturalismus gegenüber, wie wir ihn bei Exter bisher nicht gesehen haben. Das wäre an sich eine Leistung, allen Ruhmes werth. Aber Exter hat etwas anderes gewollt: malerisch nicht eine Naturabschrift, sondern ein Stimmungsbild von jener Art, die man jetzt mit der Sprache der Musik eine Farbensymphonie zu nennen pflegt. — Thema: violett und Silber —; sodann aber über die rein malerischen Zwecke hinaus einen gedanklichen Inhalt: Symbolik, Mystik. So wird nun aus der Darstellung der betenden Weiber zunächst ein Dämmerungsbild auf freiem Felde, aus den nächtlichen Schatten taucht, spiri-

tistisch, die strahlende Od-Erscheinung des Gekreuzigten, und zu beiden Seiten des in silberne Säulen gefassten Mittelbildes nimmt die freie Phantasiekunst ihren Flug empor zu lichten Engelshöhen. Ob sich das alles wirklich zu einem Ganzen zusammenfügt, in der malerischen Komposition und in der gedanklichen Symbolik? Wir vermögen die Frage nicht zu bejahen, wiederholen vielmehr, was wir an Beispielen aus dem Glaspalast gezeigt: Wenn dieser Kunst der Gegenstand nicht mehr gleichgiltig ist, wenn sie den hohen Flug nimmt und die Höhen und Tiefen der Menschheit erfassen will, dann muss der Gedanke, den sie künstlerisch gestaltet, ein rundes glattes Facit geben, es darf kein Rechenfehler dabei sein. Und wenn sie symbolisch sein will, so darf das Kleinste nicht ein Zufälliges sein, das da sein könnte oder auch nicht, es muss alles Beziehung, Bedeutung haben. Das Problem, ein realistisch gemaltes Mittelbild mit gemalter Symbolik einzuschliessen und zu umrahmen, hat auch andere schon beschäftigt; wir haben es bisher für lösbar gehalten, obwohl wir uns fragen, ob nicht das Umgekehrte, Symbolik mit naturalistischer Umrahmung, das Sinnvollere ist, zumal der Rahmen selbst das Greifbare, Plastische natürlicher Weise fordert. Aber zugegeben, dass es Exter hätte gelingen können, den Widerspruch zwischen seinen bayrischen Bäuerinnen und den Walter Crane-Engeln durch die triptychische Theilung in einen wirkungsvollen Kontrast zu verwandeln, so hat er durch den spiritistischen Spuk des Mittelbildes ein drittes Element hereingebracht, das, wenigstens für unser Empfinden, die künstlerische Wahrheit des Ganzen über den Haufen wirft. Wir wollen es trivial ausdrücken: Glaubt irgend Jemand, der das katholische Bauernvolk in Bayern kennt, dass diese Bäuerinnen, wie sie Exter so gut gemalt hat, auf nächtlicher Wiese vor einem spiritistischen Christus still betend verweilen und nicht vielmehr kreischend davonlaufen würden?

*Paul Keller-Reutlingen.* Marktbreit.

Auch bei Exter bestätigt sich uns die Erfahrung der letzten Jahre: Je bescheidener der Schritt ist, den der vom Naturalismus herkommende Künstler zur Gedankenkunst hinüberthut, desto mehr ist Gewähr vorhanden, dass etwas künstlerisch Gediegenes, Unanfechtbares dabei herauskommt. So befriedigt uns schliesslich Exter's «Frühling» mehr, als sein an sich ja bedeutenderer «Charfreitag», weil dort das Wollen mit dem Können, mit den Mitteln der Darstellung mehr im Einklang steht. Eine anmuthige Verschmelzung von Landschaft und Figurenbild zu einer sinnigen Dekoration: das ist so ein bescheidener Schritt; und mehr als das hat Exter mit dem Frühling offenbar nicht gewollt. Darum ist ihm dies auch so wohl gelungen, dass er darin heuer selbst Wilhelm Volz über ist, auf den wir bisher grosse Stücke gehalten haben.

Was wir nach dem eben Gesagten an den jetzt auf einmal wieder Mode gewordenen Adam- und Eva-Bildern auszusetzen haben, bedarf keiner langen Auseinandersetzung. Alte Meister haben sich an dieses universelle Thema dann herangewagt, wenn sie ihr ganzes Können zusammenzufassen, ihr Bestes zu sagen, ihren grossen Wurf zu thun glaubten. Soll man die heuer ausgestellten Werke von Slevogt, Ferenczy, Pietsch-

Gabriel Hackl pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

Carl Borromaeus.

mann unter diesem Gesichtswinkel kritisiren? Die Genannten werden dies vermuthlich selbst nicht wollen. Slevogt ist ein sehr talentvoller Künstler, wie er das auch mit seiner ausgelassenen, aber ganz geistvoll erfundenen Salome zeigt; aber wir können niemals zugeben, dass zwischen seinen unter dem Rundbogen stehenden Aktstudien und der Vorstellung, die sich nun einmal für die europäischen Kulturvölker an das bildnerische Problem des «Menschenpaars» schlechtweg knüpft, eine zu diesem Titel berechtigende Verwandtschaft vorhanden sei. Darum streift sein Bild bedenklich über jene Grenze, wo der Spass zu Hause ist, ein Gebiet, das gewiss auch dem Künstler offen steht, auf dem er aber geschmackvoller Weise nicht mit den Formen und Mitteln der grossen, ernsthaften Kunst operirt. Aehnliches gilt für die beiden anderen Künstler, von denen Pietschmann für sein anmuthig liebenswürdiges Bild, dem nur die «Grösse» mangelt, mildernde Umstände zu bewilligen sind, während bei Ferenczy daran zu erinnern wäre, dass eine Theorie wie die Darwinische zwar wissenschaftlich höchst interessant und fruchtbar, darum aber doch für die Kunst ganz und gar ungeeignet sein kann, es sei denn, dass Einer künstlerisch einen Neugewinn aus ihr zöge. Das aber ist Ferenczy jedenfalls nicht gelungen. — Der neuerdings aus Berlin nach München übergesiedelte Carl Gussow ist doch gewiss auch kein frostiger Akademiker; wenn er es aber beispielsweise unternimmt, die «Malerei» durch eine Idealfigur zu versinnlichen, dann lässt er den Spass bei Seite und nimmt die Sache so ernst, wie die Kunst selber ist.

Ein anderer junger Künstler, Riemerschmid, hat sich in den letzten Jahren durch stimmungsvolle Landschaften vortheilhaft eingeführt; jetzt hat auch er sich verlocken lassen, symbolisch sein zu wollen, und er glaubt das mit einer gewissen Naivität dadurch erreichen zu können, dass er die Kinderfiguren seines Bildchens mit schwarzen Strichen umzieht. Da hätten wir nun freilich die Linie; aber sie schliesst leider zu wenig Gehalt ein, sie ist äusserlich herangebracht, nicht vom Gebilde gefordert; und so thut der Künstler, der auf seinem Boden ganz Vortreffliches leisten könnte, mit seiner vermeintlichen Symbolik den Schritt — nicht zum Tiefen, Geistvollen, sondern zum Nichtssagenden: statt der Gedankenkunst ein hübsches Blatt für ein Bilderbuch.

Wären wir nicht schon zu wortreich gewesen, so hätten wir über die Neusymboliker in der Sezession und was daran hinstreift, noch Manches zu sagen. So müssen wir uns auf einige Hindeutungen beschränken. Wir halten dafür, dass man eine Landschaft, ein Thierstück, ein Stillleben, auch ein sog. Genrebild «klein» oder «gross» behandeln kann; hier gibt es Modalitäten und Uebergänge aller Art; sobald man aber einmal die Prätension hat, «symbolisch» zu sein, dann gilt nur das Einfach-Grosse. Die Populärsymbolik Ludwig Dettmann's, der Märchenzauber Karl Hartmann's und das durch ein Engelchen in's Imaginäre verpflanzte Genrebild Paul Schröter's sind Concessionen an die augenblicklich herrschende Mode, durch welche der künstlerische Werth dieser Bilder in keiner Weise gehoben wird und die wir desswegen auch nicht anders taxiren können, als die verflossenen Versuche, wo man durch poetisch-literarische Zuthaten den «Geist» der Kunst höher zu bringen glaubte. Wir sind desshalb ganz und gar nicht der Meinung des Kunstkritikers eines grossen rheinischen Blattes, dass das die rechte Art von Symbolik sei, an der ein gesunder Geschmack seine Freude habe.

Bei den ausländischen Symbolikern, welche heuer Gäste der Sezession sind, trifft man solche Halbheiten

*Ferd. Max Bredt.* Verklungene Lieder.
Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

nicht; einzelne derselben sind sogar so tief, dass man sie einfach nicht versteht. Der Unübertreffliche in dieser Beziehung ist der Belgier Fernand Khnopff mit seinem »blauen Flügel«. Verständlicher ist schon sein Landsmann Leempoels. Sein — gar nicht symbolisches — Doppelportrait «Freundschaft» sagt uns, dass er das Gegentheil von einem modernen Maler sein will, und so muss man auch «das Schicksal und die Menschheit» als eine Merkwürdigkeit nehmen, die unserm Verständniss viel näher kommt, wenn wir uns an Leempoels' vor 300 Jahren verstorbenen Landsmann Höllenbreughel erinnern, als wenn wir uns nach einer modernen Erklärung des Bildes umsehen. Die Gedanken aber, die sich Leempoels gemacht hat, waren jedenfalls gut exercirt, als er diese Hunderte von Händen und im Hintergrund die Symbole der die Menschheit beherrschenden Mächte malte und darüber in starrer Gleichgiltigkeit das unheimliche kugelförmige Haupt des Fatums. Hieher gehört auch der Italiener Segantini, der so gar nicht italienisch ist. Was uns an ihm besonders imponirt, ist die Sicherheit, mit welcher dieser grandiose Naturalist, ohne den Mitteln seiner Kunst etwas Erborgtes beizumischen, in den «Gestalten der Kindsmörderinnen» das gespenstige Grausen in den Einöden des Hochgebirgs hervorzurufen verstanden hat.

* * *

Wie besteht nun aber, diesem neuen Ansturm der Gedankenmalerei gegenüber, jene schlichte Kunst, die aus der pietätvollen Versenkung in die Natur ihr Alles schöpft, die nicht mehr geben will, als sie von da empfängt? Wir denken: gut genug, dass sie den Kopf hoch halten darf. Denn sie empfängt heute mehr, als zuvor, sie ist dem Weben der Natur näher gekommen, sie fühlt ihren Herzschlag, und so gibt sie Leben für Leben. Als vor wenigen Jahren noch dieselben Leute die «spinatgrünen» Wiesen, die Krautgärten u. s. w. zu den Ausstellungen brachten, wer unter ihren Gegnern hätte damals geglaubt, dass diese «Nüchternheitsfanatiker», diese «Hässlichkeitsapostel» zu begeisternden Verkündigern alles Schönen und Holden werden würden, was die Natur ihren Vertrauten zu schauen gibt? Es ist wahr, es ging nicht ohne Einseitigkeit ab, man schwelgte eine Zeit lang darin, dem Publikum das zu zeigen, was ihm nicht gefiel. Ob inzwischen die Künstler sich mehr zu dem Begriff von Naturschönheit, der uns nun einmal, auch durch unsere Dichter, anerzogen ist, zurückbekehrt haben, oder ob ein grösserer Theil des

*Adolf Hölzel.* Sonnige Winterlandschaft.

Publikums so sehen gelernt hat, wie die Künstler sehen? Wahrscheinlich ist von beiden Seiten eine Annäherung erfolgt. Der Künstler verliess vor Jahren das zur Mode gewordene Hochgebirge und vertiefte sich in die Poesie der Ebene; das hat man zuerst nicht verstanden, aber mehr und mehr ging dem Deutschen doch die Ahnung auf, dass er nicht in die Dolomiten oder in's Engadin zu reisen braucht, um «schöne» Natur zu finden, dass er sie rings um sich hat, wenn er nur lernen will, zu sehen. Andererseits fängt der Maler schon wieder an, seine einseitige Vorliebe für die Ebene aufzugeben: die Landschaft wird zusehends wieder hügliger; insbesondere reizt das Problem des in der Tiefe gesehenen Thals. Statt der grellen Mittagssonne, die uns das «Freilicht» gebracht hat, vertieft man sich jetzt in die unergründlichen Reize der Dämmerung. Das musste mit der Steigerung des malerischen Feingefühls kommen: denn die Dämmerung ist die stimmungsvollste Tageszeit unter dem deutschen Himmel. Wenn aber freilich das Dämmerungsbild zu einer gemeinsamen Losung, einer Beute der Mittelmässigkeit würde, so würden wir seiner bald ebenso überdrüssig werden, wie gestern der mittäglichen Krautgärten, wie ehedem der romantischen Sonnenuntergänge.

Greifen wir einige Erscheinungen heraus. Vor etwa zehn Jahren hat man Gustav Schönleber und Ludwig Dill zusammen genannt als die Maler der venezianischen Lagune. Sie sind auch jetzt wieder in der Sezession vereinigt, aber ihr Weg hat sie stark auseinander geführt. Schönleber ist der Konservative; er hat wohl seine Palette an den Tönen der Freilicht-

maler aufgefrischt, aber die liebevolle Ausmalung des Einzelnen, wie sie die gute ältere deutsche Landschaft charakterisirt, hat sich bei ihm eher noch gesteigert; er ist der getreueste Schilderer, den man sich denken kann; seine neuesten Riviera-Bilder verrathen dem Beschauer ein Studium, das sich gar nicht genug thun kann, jedem Fleck im Fels, jedem Gräschen gerecht zu werden. So ziemlich das Gegenstück dazu bildet die heutige Kunst Ludwig Dill's. Er ist unter den deutschen Landschaftern der Klassiker für jene Art, die nur den Duft der farbigen Erscheinung wiedergibt, das Körperliche fast auflöst. In der Lagune von Chioggia, in der Po-Ebene und neuerdings an den Bächen des Dachauer Mooses hat er die Motive für diese zarte, in Tönen schwimmende Kunst gefunden. Seine «Sumpfblumen» haben als Farbgedichte, die, obwohl der Wirklichkeit abgelauscht, wie märchenhafte Träume erscheinen, rasche Berühmtheit erlangt. Etwas Aehnliches gibt er heuer in der Po-Landschaft mit den Silberpappeln, wo der Blick über Blumengefilde und schimmernde Wasser endlos sich dehnt. Hier ist in der That ein Ziel erreicht; eine weitere Verfeinerung dieser Duftmalerei erscheint nicht denkbar.

Auch Wilhelm Keller-Reutlingen hat seine Kunst mehr und mehr poëtisch verklärt. Als er vor zwanzig Jahren in Neapel Veduten malte, liebte er ein kreidiges Licht und schwarzblaue Schatten; jetzt sind seine Bilder von den farbsatten und doch milden und weichen Tönen der abendlichen Amperlandschaft wunderbar durchleuchtet. Schöner und wahrer ist die feierliche Nachtruhe einer kleinen Stadt wohl nie geschildert worden, als in Keller's heurigem Bilde.

Noch weniger als beim Glaspalast ist es uns bei der Sezession möglich, jedem einzelnen der Landschafter gerecht zu werden. Das Bedeutungsvolle an der ganzen Gruppe ist, dass die Zahl der Trefflichen von Jahr zu Jahr wächst. Was wir schon bei den Landschaftern des Glaspalastes hervorgehoben haben, zeigt sich noch konziser bei denen der Sezession: Individuelles Sehen, selbständige Ausdrucksweise, intimes Erfassen der Natur. Die Roheit aus den Anfängen des Naturalismus ist völlig abgestreift; der vielgehörte Protest, als ob diese Kunst schönheitsfeindlich wäre, ist gegenstandslos geworden.

*Giovanni Segantini.* Gestalten der Kindsmörderinnen.

In Schulen und Klassen lässt sich diese Künstlergruppe nicht eintheilen; bei aller Verwandtschaft und gegenseitigen Beeinflussung ist doch keiner ohne eigene Note. Zu den wohlbekannten Namen, wie P. P. Müller, Buttersack, Hugo König, Hölzel, Schultze-Naumburg, v. Berlepsch, Strützel und anderen von den Münchnern, Kallmorgen und Pötzelberger-Karlsruhe u. s. w. treten alljährlich neue und erwerben sich das Bürgerrecht im Reiche der Kunst. Künstler wie Kampmann, Bergmann, Meyer-Basel, Crodel, Boller, Ubbelohde, Rabending, Thompson, Hänisch u. s. w. brauchen nur der Kunst, die sie jetzt so vielversprechend üben, treu zu bleiben und

sich nicht durch den Sirenengesang der Phantasiekunst von ihrem pietätvollen Verhältniss zur Natur abbringen zulassen, so ist ihnen nicht nur das hohe Lob des Kunstfreunds, sondern auch die wachsende Popularität sicher.

Der intransigente impressionistische Naturalismus hält an dem Prinzip fest, dass das Gegenständliche nur ein Substrat für Farbflecke ist. Aber wie in der Politik, so ist auch in der Kunst das Intransigententhum nicht Jedermanns Sache. Ganz allmählich und unvermerkt hat sich bei den Künstlern wieder das natürliche Bedürfniss eingestellt, etwas Sinnvolles in ihre Bilder hinein zu legen. Dieses «Sinnvolle» aber, nach welchem wir ganz berechtigter Weise aufs Neue wieder in unserer Kunst verlangen, ist durchaus noch nicht das «Symbolische». Der aus dem Naturalismus herausgewachsene Künstler kann es näher haben; er braucht nicht sofort zu seinem Antipoden, der Stilkunst, auszuwandern, er braucht die vertraute Sprache, die er im intimen Umgang mit der Natur erlernt hat, nicht zu verleugnen, nicht sich aufs Neue einem unverständlichen Stammeln zu überlassen. Der einfache, gerade, natürliche Schritt, den der naturalistische Künstler dem Sinnvollen entgegen thut, ist der, dass er Stimmung in sein Bild hineinlegt. Das vermag er mit seinen Ausdrucksmitteln, ja er vermag es allein. Denn die Stimmung liegt in der Farbe, nicht in der Linie. Vergleichen wir die Art, wie heute unsere modernen Künstler malen, mit der, die sie vor zehn Jahren übten, so wird klar, dass sie alle mehr oder weniger Stimmungsmaler geworden sind. Wir haben es oben an Keller-Reutlingen gezeigt und könnten es an einer langen Reihe von anderen zeigen. Der Intransigenten sind es nur wenige, wir heben zwei starke künstlerische Persönlichkeiten heraus: Heinrich Zügel und Gotthard Kühl. Zügel ist heute wohl unser erster Thiermaler und zugleich einer unserer hervorragendsten Landschafter. Man sehe die beiden kleinen Skizzen, die er im letzten schneereichen Winter gemalt hat; es sind absolute Wirklichkeitsbilder, aber wie fein ist das Geheimniss des Schneebildes ergründet, mit welch treffsicherem Auge, mit welch freier Hand ist das hingesetzt! Auch Gotthard Kühl ist stets Wirklichkeitsmaler, unbestechlich, ob er die unbelebte Landschaft oder den Menschen, ob er die freie, weite Düne oder das Interieur eines Bauernhauses oder einer Werkstatt malt. Bei den Werken dieser Künstler kann sich wohl auch Stimmung ergeben, aber sie tragen sie nicht subjektiv hinein, sie suchen sie überhaupt nicht, was sie suchen, das ist die Illusion des Wirklichen. Aehnliches gilt von dem Stuttgarter Otto Reiniger. Auch seine Kunst ist streng impressionistisch; er giebt den klaren Wintertag in seinem kalten starren Glanze bis zur vollkommenen Illusionswirkung, und dann wieder das Duftige, Weiche des Abends mit der Stimmung, die unser Himmel ihm verleiht. Es ist charakteristisch, dass Reiniger noch nie ein lebendes Geschöpf in seine Landschaften gesetzt hat, sie würden auch in der That darin stören. Anders ein anderer Stuttgarter, von dem man wohl noch mehr reden wird: Hermann Pleuer. Auch seine Malweise ist impressionistisch, aber sein ausgesprochenes Ziel ist Stimmung und nur Stimmung. Darum ist er ausschliesslich Dämmerungsmaler; nur in der Dämmerung findet er die Gesichte, die ihn zu seinen meisterlichen Schöpfungen begeistern; um aber die Stimmung voll ausklingen zu lassen, bedarf er träumender Gestalten, nächtlicher Liebespaare oder auch des feierlichen Friedens der Todten.

*Paul Keller-Reutlingen.* Nacht.

In der That, das Stimmungsbild verlangt vermöge seiner Natur nach der Darstellung empfindender Wesen. Aber diese Wesen müssen Individuen sein, nicht Typen, wie die Stilkunst sie verlangt. So hat Exter, wenn er im «Charfreitag» die Stimmung frommer Andacht geben wollte, ganz Recht gehabt, dass er seine Bäurinnen so wahr und wirklich wiedergab; so schadet

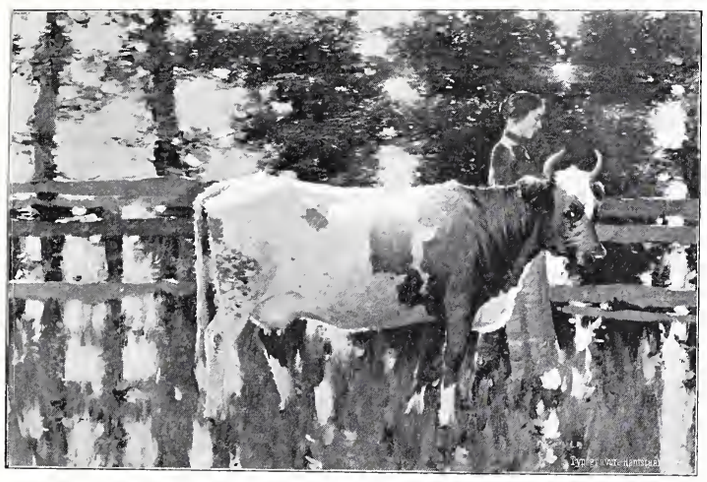
Eugen Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Flandrische Mühle

sich Volz, indem er in den Gesichtern seiner Gestalten das Individuelle geflissentlich zu verwischen bestrebt ist. Seine vorjährige « Cäcilia » war ein vortreffliches Bild, aber man musste dem Kopf seiner Heiligen etwas von der ganz individuellen zarten Beseelung wünschen, die heuer eine Künstlerin von bescheidenerem Namen, Marie Schnür, mit so rührender Wirkung in ihre Cäcilie hineingelegt hat.

Unter den Stimmungsmalern, die das Sinnvolle pflegen, aber dabei verständig in den Grenzen ihrer Kunst bleiben, nimmt Ludwig Herterich einen hervorragenden Rang ein. Nicht, dass wir «Verständigkeit» als die hervorstechendste Eigenschaft seiner Kunst bezeichnen wollten, sie ist vielmehr ganz Gefühl, Poesie, Romantik. Aber sie geht aus einem intimen Naturstudium hervor, sie schielt nicht nach der Symbolik, sie will nichts geben, als was Farbe und Pinsel geben können. Und er beweist, dass man damit sehr viel geben kann, was nicht bloss das Auge erfreut, sondern auch das Herz ergreift. Dabei geht er im strengen Festhalten an das in der Wirklichkeit Geschaute in seinem heurigen Bilde vielleicht fast zu weit; wir glauben, der Beschauer, dem in Wirklichkeit ein so liebliches Mädchenbild in die Erscheinung tritt, konzentrirt den Blick so sehr auf die Gestalt, dass ihm die Details des Himmels, von dem sie sich abhebt, nicht zum Bewusstsein kommen; wenn man ihn nachher fragt, was für Wolken am Himmel gestanden seien, so wird er es nicht sagen können. Aus dem Umstand, dass Herterich auf seinem Bilde den Streif Himmel sehr gewissenhaft und dabei kräftig pastos gemalt hat, erklärt es sich wohl, dass das Publikum denselben meist für ein weissgetünchtes Stück Mauer hält. Doch diese kleine Ausstellung vermag dem Reiz des Bildes keinen erheblichen Eintrag zu thun; gleich Anmuthiges hat man in den letzten Jahren nur von englischen Künstlern gesehen. Aber Herterich's Bild ist keine englische Nachempfindung, ein vertrautes Heimathgefühl leuchtet uns aus ihm entgegen. — Es ist begreiflich, dass eine solche gefühlvolle Kunst insbesondere auch für malende Frauen ein willkommenes Versuchsfeld bildet. Die weibliche Kunst hat, dank einer gewissen viel und flach produzierenden Gattung, keinen guten Ruf; aber es giebt Ausnahmen, denen gegenüber der respektlose Spott verstummt. Wir haben gesehen, dass im Glaspalast beim Portrait weibliche Namen mit sehr bemerkenswerthen Leistungen hervortreten; und so hat auch die Sezession einige sehr achtungswerthe weibliche Mitglieder, unter denen wir an dieser Stelle Marie Lautenschlager hervorheben dürfen mit ihrem anmuthigen schönbeseelten Bild: «Ein letztes Wort.» Wir haben da die Kunst, der wir auch im Glaspalast begegnet sind: von modernem Können gesättigt, aber die Anlehnung an das alte, populäre Genrebild nicht verleugnend. Anscheinend tritt diese Art jetzt auch in der Sezession wieder stärker hervor; wir begegnen ihr z. B. in O. Engel's « Meeresleuchten », in F. M. Bredt's «Verklungenen Liedern », in Winternitz' « Lampenlicht » u. s. w. Wir haben bei Besprechung des Glaspalastes ausgeführt, dass wir dieser Kunst nicht gram sein können; aber wir wünschen ihr statt einer Rückkehr zu jener Sentimentalität, die so gerne etwas Kränkliches, Schwächliches annimmt, eine recht kräftige Wurzelung in einem unablässigen Studium der Natur; dann werden die gesunden künstlerischen Instinkte schon die Oberhand behalten.



*David Gauld.* Mädchen mit Kuh.

Was endlich das Portrait betrifft, so hat die Sezession einen jungen Künstler, über dessen Leistungen die Meinungen noch sehr getheilt sind: Leo Samberger. Man hat ihn schon zu einem Lenbach der Sezession gemacht, und es ist richtig, dass er einen Vergleich mit diesem herausfordert, weil er, entgegen dem modernen Prinzip, den Menschen in seiner Umgebung darzustellen, in der Weise Lenbach's nur mit den aus einem neutralen Dunkel herausgearbeiteten Gesichtszügen die Persönlichkeit zu erfassen sucht. Anfangs nannte man ihn deshalb einen Nachahmer Lenbach's, jetzt heisst es, er habe sich ganz von Lenbach losgelöst, sei ganz selbständig geworden. Wir verstehen das nicht: die äusserliche Aehnlichkeit in der Mache ist geblieben; was aber das

Selbständigwerden anlangt, so bedarf es hiefür bei Samberger nicht einer «Loslösung» von Lenbach, sondern einer Vertiefung der eigenen künstlerischen Kraft. Es ist nicht unmöglich, dass in Samberger ein grosser Künstler steckt; aber man muss ihm Zeit lassen, es zu werden. Ein grosser Portraitist muss auch ein grosser Psychologe sein; das wird ein junger Künstler nicht über Nacht; das darf man gar nicht von ihm verlangen. Wer bei Samberger's Bildern genau hinsieht, dem kann nicht entgehen, dass sie zwar sehr geschickt gemacht sind, dass sie aber ein psychologisches Defizit haben. Wo es zur vollen geistigen Erfassung einer Persönlichkeit nicht reicht, da stellt sich bei Künstlern, die einen genialen Wurf erstreben, leicht etwas sehr Unangenehmes ein: die Grimasse. Das ist's, wogegen unseres Erachtens Samberger ankämpfen muss.

Im Uebrigen wäre vom Portrait in der Sezession noch manche gute Leistung aufzuführen. Für die besten halten wir die beiden Männerköpfe von Anetsberger, einem Künstler, welcher zu der Gruppe gehört, die wir bei Böhle's «Ritter» im Glaspalast besprochen haben. Nauen, Haueisen, W. Georgii, Baptist Scherer, Frau Schultze-Naumburg verdienen rühmend genannt zu werden. Ein gewandter Macher ist auch Fritz Burger, der moderne Leute sehr chic zu malen versteht; tief geht aber seine Kunst nicht und grosse psychologische Aufgaben durfte man ihm nicht zumuthen. Im grossen Ganzen wird man gestehen müssen, dass gerade auf dem Gebiete des Portraits die deutsche Kunst noch etwas Parvenümässiges hat. Das von Künstlerhand gemalte Bildniss, das in Deutschland eine Zeit lang fast ganz von der Photographie verdrängt war, ist zwar jetzt wieder Mode geworden, aber die Besteller legen gewöhnlich den Hauptwerth auf die Billigkeit, und so fehlt dem deutschen Künstler das Feld, das seine Kollegen im reicheren England und Frankreich haben.

* * *

Die ausländische Kunst in beiden Ausstellungen haben wir nur gestreift; wir schliessen mit einigen allgemeinen Bemerkungen über den Einfluss, den das Ausland zur Zeit auf die deutsche Kunst ausübt.

Es kann keine Frage sein, dass gegenüber dem Zustand vor 12 und 15 Jahren eine Erstarkung gegenüber den ausländischen Einwirkungen eingetreten ist und eine Klärung der Ansichten darüber, was wir überhaupt von Anderen lernen können. Charakteristisch ist, dass die romanische Kunst, die Kunst des formalen Schönheitsideals, der glänzenden Buntheit, des Flitters, der Eleganz aus der Reihe der einwirkenden Vorbilder gänzlich ausgeschieden ist. Und das ist kein schlimmes Zeichen. Die deutsche Kunst hat immer nur Niederlagen erlitten, wenn sie es den Romanen in der Schönmalerei gleichthun wollte, und sich dabei um ihr eigenes bestes Theil gebracht. Auch die französische Kunst, in welcher romanische und keltogermanische Elemente gemischt sind, übt lange nicht mehr die dominierende Wirkung wie vor zehn Jahren. Dies erklärt sich nach glaubwürdigem Beobachten daraus, dass zur Zeit in der Pariser Kunst eine Periode des Nachlassens eingetreten ist. Die Berührung mit Holland und Belgien, sowie mit den skandinavischen Ländern ist in das Verhältniss einer guten Nachbarschaft getreten, wo man gegenseitig giebt und nimmt; Verblüffungen sind da nicht mehr zu erwarten. Desgleichen haben wir die Verblüffung überwunden, die das erste Auftreten der schottischen Landschaft verursacht hat. Die grossen schottischen Meister, wie Paterson, Hamilton, Grovenor Thomas u. s. w., sind unserem Verständniss näher gerückt; zugleich hat man aber auch erkannt, dass ein Stück von dem, was bei den Schotten zuerst so entzückte, Recept ist, das man unschwer nachmachen kann.

*Henry Luyten.* Netzeflicken.

Den stärksten Einfluss, den die weitere Entwicklung unserer Kunst, in günstiger oder ungünstiger Weise, in nächster Zeit von auswärts erfahren kann, vermuthen wir von England her. Die Kunst des stammverwandten Inselvolkes

war uns lange Zeit gänzlich fremd; man hat erst neuestens erfahren, dass nicht Frankreich allein, sondern fast mehr noch England uns mit einer grossen Kunstblüthe in diesem Jahrhundert vorangegangen ist. Jetzt fängt diese reife Kunst an, ihren machtvollen Eindruck auch auf Deutschland geltend zu machen. Die Engländer haben, was uns fehlt: einen Stil; sie haben ihn nicht bloss in den Bildern, die ihre Galerien füllen, sie haben ihn auch in ihrem Hause, ihrem Geräthe, er ist ins Leben eingedrungen. Unvermerkt dringt der Einfluss des englischen Geschmackes zu uns herüber; man spürt ihn in Süddeutschland noch wenig, in Hamburg herrscht er.

Jetzt gilt es für die deutsche Künstlerschaft, die Anregungen, die von dorther kommen, aufzunehmen, aber sich auch stark zu erweisen: Nur nicht wieder nachmachen, nachäffen! Bei aller Kraft, bei allem Reiz, den diese ernste Kunst ausübt, ist doch auch so manches Verbildete, eine gewisse Abstreifung des gesund Sinnlichen und Verkehrung in blutlose Abstraktion darin, die man am Original begreift und darum erträgt, die aber in einer deutschen Kopie unerträglich sein würde. Wollten wir das Kindlich-Keusche, das einige grosse englische Meister so hoch emporhebt, erborgen, so würden wir ins Kindische verfallen, wollten wir die exotischen Elemente, die dem in allen Welttheilen angesiedelten England von überallher, insbesondere von Japan und Indien, ohne Zwang in natürlicher Weise zufliessen, aus zweiter Hand von der britischen Kunst entnehmen, so würde ein lächerlicher Mummenschanz daraus.

Möge ein guter Stern über den mühsam errungenen Anfängen einer neuen künstlerischen Selbständigkeit Deutschlands walten!

# DIE BEDEUTUNG DER ANGEWANDTEN KÜNSTE UND IHRE BEZIEHUNGEN ZUM ALLTAGSLEBEN.*)

VON

WALTER CRANE.

In seinem natürlichen Urzustand wird der Mensch nie früher an Kunst zu denken beginnen, ehe er nicht zuvor seine leiblichen Bedürfnisse vollauf befriedigt hat. Ist doch Alles in Allem die Kunst nichts anderes als der spontane Ausdruck eines erwachten geistigen Lebens, welches sich in Form, Farbe und Linie bethätigt — der Ueberschuss an menschlicher Energie. Erst unter jenem Machwerk, das wir als moderne Civilisation bezeichnen, ward es fertig gebracht, diese natürliche Ordnung der Dinge gerade in das Gegentheil umzukehren, dergestalt, dass heutigen Tags die Menschheit, wenn sie im Versuch wenigstens sich an Kunstschöpfungen heran wagt, sie dies fast stets gezwungen und zwar, um des lieben täglichen Brodes halber, thun wird. Für all die Schäden und Irrungen, an welchen die moderne Kunst kränkelt, könnte man fast ausschliesslich diese verkehrten Verhältnisse theils direkt, theils indirekt verantwortlich machen. All die Unglaublichkeiten und Ungeheuerlichkeiten, die heutigen Tages unter dem Namen «Kunst» anstandslos sich breit machen dürfen, gehören hierher, mögen wir nun dabei jenen armen Teufel im Auge haben, der um einiger lumpigen Pfennige willen die schönen Steinfliessen unserer Treppen mit Thon überschmiert oder mögen wir diese Erscheinung verfolgen durch all die Hirnverbranntheiten und Narreteien unserer Fashion bis hin zu jenem geradezu raffinirten Abschlachten aller Schönheitsregeln, das in unseren Ausstellungen für «schöne» Künste den Rahm abschöpft.

Sobald der jagende Höhlenbewohner der Urperiode seine ersten Erfolge in angewandten Künsten zu verzeichnen hatte und ihm die so gewonnenen Steinwaffen einen genügenden Vorrath an Wildpret, Fischen und Fellen zur Bekleidung sicherten, gleich begann er auch über die Eindrücke, welche er auf der Jagd empfangen, nachzudenken und die Gestalten seines Lieblingswildes auf dessen Knochen einzugravieren. Sind diese Abbildungen von Rennthieren, Mammuths und Auerochsen wirklich die frühsten Spuren einer schönen Kunst, so möchte es wohl scheinen, dass uns der Nachahmungstrieb den ersten Impuls zu dieser gegeben hat. Erst später kam der Wunsch, durch sie eigene Gedanken auszudrücken, um dergestalt etwas zweckbewusst zu schmücken, erst war der Hang da, möglichst getreu das nachzubilden, was das Auge sah, dann erst folgte die wohlüberlegte gereiftere Kunst des selbstständigen Entwurfes, welche sich aus der Unmenge der Naturfarben und Formen immer nur das für ihre Sonderzwecke gerade Taugliche ganz nach eigenem Gutdünken herausgreift, gleich dem Tondichter, der auch beim Komponieren eines Werkes völlig nach Belieben über die Noten schaltet. Trifft diese Annahme wirklich zu, so könnten wir uns wohl mit dem Gedanken schmeicheln, dass wir, ganz abgesehen davon, was wir in unsern Tagen in treuer Nachbildung der Natur leisten und wie weit wir es diesbezüglich gebracht haben, heute auch noch eine weit idealere, geistigere Auffassung von Kunstschöpfungen besitzen, weil uns eben der Entwurf das höchste ist oder wenigstens sein sollte.

Die bewusste Führung der Linie und ihre Verwendung zu verschiedenen Mustern verdanken wir aber nicht, wie uns Mr. Whistler gern glauben machen möchte, dem blinden Zufall, wie zum Beispiel dem verkohlten Spazierstocksende irgend eines vorsintfluthlichen Stutzers oder der Spielerei mit leicht knetbarem Thone, sondern zum Theil wohl gleichfalls der Nachahmung der im grossen

*) Aus dem nächstens bei Georg Siemens, Verlagsbuchhandlung, Berlin, in deutscher Bearbeitung von Otto Wittich erscheinenden Werke: Walter Crane — "The Claims of Decorative Art".

Franz Stuck pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

Die Sphinx.

Musterbuche der Natur gegebenen Formen, wobei wir durch die Bedingungen, welche die einzelnen verwendeten Materialien uns für die Konstruktion vorschrieben, ganz von selber auf bestimmte, einfache Schemas verfielen, wie solches sich vielleicht für das gewürfelte Flechtwerk einer Binsenmatte voraussetzen lässt, zu welchem die Schuppenhaut eines Fisches oder einer Schlange Modell stehen musste. Dann aber und zwar vor Allem erkläre ich mir den Vorgang folgendermassen: hat Jemand gerade augenblicklich nichts Besseres zu thun, so wird er ganz von selber darauf verfallen, hier und da im Gedanken mit seinem Messer eine Kerbe, einen Einschnitt zu machen. Schon bei unsern Kindern können wir das Erwachen dieses seltsamen Triebes beobachten. Eine Marke oder Linie nun veranlasst uns dann, ihr eine zweite folgen zu lassen und haben wir auf diese Weise erst eine ganze Anzahl von solchen Strichen in einer bestimmten Ordnung aneinander gereiht, so bemerken wir bald, dass dies eigentlich ganz hübsch und nett aussieht. Umgeben wir ferner einen runden Gegenstand, ein Trinkgeschirr etwa, mit solchen Linien, so können wir uns nicht verhehlen, dass dieses dadurch in unsern Augen an Gefälligkeit gewinnt. Dergestalt boten die Handgriffe der Gefässe und Waidmesser, die Trinkhörner, Bogen, Streitäxte, ja sogar die menschliche Haut selbst, der Menschheit die erste Gelegenheit ihren Naturtrieb zur Anbringung von eingravierten und dann auch gezeichneten Skizzen zu bethätigen. Die Gegenstände des alltäglichen Gebrauches, an denen, roh wie sie waren, das Herz nun einmal hing, diese so vertrauten und deshalb so überaus werthvollen Dinge, welche man beständig vor Augen und zur Hand hatte — auf sie fiel zuerst der Götterhauch der Kunst, der Kunst, welche damals wirklich eine «angewandte» und eben auch nur eine «angewandte» war.

Folgen wir den Spuren der Bethätigung des Kunstsinns durch alle die Epochen der Geschichte, so werden wir immer bestätigt finden, dass Leben und Kunst, Schönheit und Nutzen, Hand in Hand gehen — die grösste künstlerische Kraft, was Entwurf und Durchführung anbelangt, wird verwendet auf Becher und Trinkgeschirre, Leuchter und Krüge, Kleider und Schmuck, Waffen und Rüstungen. Die erhabensten Gedanken der Baukunst, das freiste Spiel ihrer Phantasie, selbst Witz, Humor, Satyre, kurz all das, was die Denkungsweise und Anschauungen eines Volkes so klar wiedergiebt und erläutert, wo ist dieses zu finden? — im Dienste der Religion. Dort predigt es in den gewaltigen Bogengängen und Kuppeln der Dome, dort glüht es hervor in tausend Farben aus den gemalten Fenstern, dort prangt es als Mosaik und Freske und vor allem dort in den heiligen Krippen und den mannigfaltigen Darstellungen des Kreuzweges, welche Unmasse von Hilfsmitteln hat es sich da nicht dienstbar gemacht!

Als wir noch wirthschaftliche Verhältnisse besassen, dank denen hinsichtlich der Produktion von Gebrauchs- und Komfortgegenständen lediglich die Frage der Nützlichkeit und nicht die des zu erhoffenden Profites ausschlaggebend war, da konnte auch noch jeder Handwerker auf den Titel Künstler einen Anspruch erheben, denn ganz von selber nahm jegliches Ding in seiner Hand eine liebevolle, kunstsinnige, also auch schöne Gestaltung an. Schon bei der Auswahl des Materials ward der Ornamentik Rechnung getragen, die dann das vollendete Werk zu einem Schmuckgegenstand stempelte, und diese Kunst des Volkes, diese Kunst in den alltäglichsten Dingen, im alltäglichsten Leben, wir selbst haben sie vernichtet durch unseren Industriebetrieb mit seiner Arbeitstheilung und Massenfabrikation und erst in unsern Tagen scheinen wir allmählich wieder zu Bewusstsein und zur Erkenntniss dessen gelangen zu wollen, was wir eigentlich angerichtet haben.

Ein gewerbliches System, welches bei seiner Produktion sich lediglich um leichten Absatz bekümmert, musste dahin gelangen, die Kunst den Wünschen des kaufenden Publikums entsprechend zu klassificieren. Für eine Sache aber, die in einem Kramladen feilgeboten werden soll, braucht man natürlich auch die Waage und Gewichte eines Krämers und die zum Handelsartikel herabgewürdigte Kunst muss sich selbstverständlich den Verhältnissen und Anforderungen des Handels fügen. Deshalb haben wir sie auch getheilt in «Nützliches» und «Schönes», um diese beiden Dinge dann fein säuberlich in besondere Bündel zu verschnüren. Oder, noch besser, wir zermahlten sie vielmehr zunächst, jedes für sich, zu Pulver, um diese beiden Pulver dann in gesonderte Dosen zu verpacken, aus denen wir nun den Wünschen des verehrlichen Publikums entsprechend flott zusammen mischen können.

Da steht sie hinter uns auf den hohen Regalen, die ganze Schaar der Künste: Die «gewerbliche», die «dekorative» oder, wie es jetzt heisst, die «angewandte», die «schöne» Kunst und nun: «Meine Herrschaften, bitte gefälligst nur munter hereinspaziert, womit kann

ich dienen? — Darf man sich unter solchen, gewiss nicht Achtung gebietenden Verhältnissen wundern, dass der grosse Haufen, der an und für sich viel zu denkfaul ist und der sich deshalb auf die ihm von Anderen vorgekauten Meinungen angewiesen sieht, es allmählich auch glaubt, wenn man ihm immer und immer wieder vorschwatzt, dass er unter dem Begriff «Kunst» weiter nichts zu verstehen habe, als jene eingerahmten, abnehmbaren Oelgemälde, die nebenbei auch noch ein gar nicht so übles Spekulationsobjekt abgeben. Dieses kann um so weniger auffallen, wenn man sich dann noch vergegenwärtigt, wie durch das System der Massenfabrikation, welches bei einer Maschinenproduktion Platz greifen muss, die Bedürfnisse des alltäglichen Lebens, allmählich sich auch nach einer gewissen Schablone ordneten und so ihre Eigenart, Sinnigkeit und damit Schönheit and Reiz verloren. Bei einem Gegenstand, den wir aus tausend gleichen, genau nach dem nämlichen Schema angefertigten, auf gut Glück herausgreifen, kann uns aber auch bei dem besten Willen unmöglich das Empfinden kommen, wir hätten da das Produkt eines ausgesprochen individuellen Nachdenkens, einer ausgesprochen individuellen Idee vor uns. In Folge dessen kaufen wir denn Präsentierbretter, Karaffen, Becher, Stühle, Tische, Teppiche, ja selbst Rosenkränze ohne besonderes Wägen und Ueberlegen, etwa genau ebenso wie ein Pfund Mehl oder Salz. Weshalb sich auch erst gross den Kopf anstrengen, all diese Dinge sind so wie so doch nicht eigens für dich oder mich hergestellt worden, sie sollen ebenso gut oder auch ebenso schlecht irgend einem beliebigen Herrn Müller oder Schulze dienen können und wer steht dir dafür, dass dir der Gegenstand, auf dessen Erwerb du dir eben noch so viel zu Gute thust, nicht etwa morgen schon im Haushalt eines Bekannten begegnet?

Genügen deshalb all diese Dinge nicht den Anforderungen der Kunst, so sieht es auch bezüglich ihrer Brauchbarkeit meist sehr übel aus. Wir wissen, dass Möbel und Hausgeräthe nur dann mit Gewinn an den Mann gebracht werden können, wenn sie noch in der Mode sind. Der Handel verlangt jede Saison seine «Neuheiten» und es würde sich schlecht zahlen, wollte man Jemand behaglich auf einem Stuhle sitzen lassen, der so solide gebaut wäre, dass er noch seinem Urenkel zur Ruhe dienen könnte. Nein, da lässt man diesen Jemand schon lieber gleich zwischen zwei Stühlen zu Boden purzeln, weil er eben keinem der beiden Tapeziererkunststückchen allein sein wertes Ich anzuvertrauen wagt.

Nun einmal zum Schmuck unserer Wände! Liegen hier für einen Durchschnittssterblichen die Verhältnisse etwa günstiger? Unmöglich kann man von diesem verlangen, dort, aussen wie innen, wertvolle und dauernde Dekorationen anbringen zu lassen, wo der Hauswirth schliesslich allein den Nutzen davon haben würde. Gleicht heutigen Tages ein Wohnungsmiether doch fast völlig dem Einsiedlerkrebs, der auch nur allzufroh ist, wenn er überhaupt eine leere Muschel findet, die wenigstens einigermassen seinen Verhältnissen entspricht und deren Benützung ihm die Umstände resp. eine seine Mittel nicht übersteigende Miethe gestatten; hinsichtlich des Wandschmucks — — — ! ? — nun, da hat man ja schliesslich die abnehmbaren Bilder und wohlfeile Tapeten.

Ein Reicher kann sich freilich einen bedeutenden Architekten verschreiben, um sich mit einem wahren Raritätenkabinet von ornamentalem Schmuck zu umgeben. Er kann sich die Linien italienischer Tempel und Grabdenkmäler importiren, er kann die Moscheen des Ostens plündern, um unter alledem zu diniren, Billard zu spielen, seine Gäste zu empfangen. Ganz recht, nur hat die Sache auch ihren gewissen Haken. Es dürfte nämlich gar nicht allzu lange dauern, so hat sich auch jedes Schaufenster von Tottenham Court Road mit so viel billigen Nachahmungen dieser kostbaren Trümmer der Antike versehen, dass bald, wenigstens oberflächlich, die mehr spiessbürgerlichen Westbourne Park und Camden Town fast völlig mit den vornehmen Quartieren von Mayfair und South Kensington concurriren können. Vermag sich heutigen Tages nicht ein nur einigermassen Wohlhabender für ein Weniges in jedem gewünschten Style einzurichten? Gross ist kaufmännischer Unternehmungsgeist. Nichts ist ihm zu hoch, nichts ihm zu niedrig. Auf was sich dein Wünschen und Begehren auch richten möge, der Mann des Profits wird dir überall hin folgen.

Ich bin der Letzte, der das unverkennbare Erwachen des Interesses für angewandte Kunst und die sich auf diesem Gebiete entwickelnde grössere Regsamkeit, welche ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit bilden, abstreiten oder kleinlich bekritteln möchte, aber gleichzeitig kann ich mich doch des Gefühls nicht erwehren, dass wir, trotz allem was für unsere diesbezügliche Schulung gethan ward und noch gethan wird, trotz all der anerkennenswerthen Geschicklichkeit und dieser an längst vergangene Zeiten mahnenden Schaffensenergie, doch in einem

falschen Fahrwasser treiben. Denn während einerseits an ganz gewöhnliche Dinge die bei solchen noch vor Kurzem gänzlich unbekannte Anforderung gestellt wird, auch schön zu sein, und während jetzt plötzlich das Verlangen nach so beschaffenen Gebrauchsgegenständen erwacht ist, laufen diese andererseits wiederum in Gefahr, Schaden zu erleiden durch die Leichtigkeit, mit welcher unser moderner Industriebetrieb Nachbildungen auf den Markt wirft, um diesen damit zu überfluten; dient doch dieser schnellen Massenproduktion die ganze gewaltige Maschinerie unserer handelsgewerblichen Organisation, von der wir gern so viel Rühmens machen, die aber im vorliegenden Falle nur Unheil stiftet. Denn dieses Räderwerk kann nie stille stehen, und ist der eine Artikel im Ueberfluss hergestellt, so muss es immer von Neuem und immer wieder Neues produciren, und was wir heute an Kunst und Schöne besassen, wird morgen durch neue Schöpfungen verwischt und bald gänzlich vergessen sein. Dergestalt wird man dereinst von uns sagen können, wir seien ein Geschlecht gewesen, das rastlos mit der einen Hand aufbaute, um dann das Geschaffene sofort wieder mit der anderen zu zerstören.

Wirthschaftliche Verhältnisse verhindern, dass unsere Kunsthandwerker richtige Künstler werden. Vielmehr sind sie, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, zu reinen Sklaven ihrer Maschinen geworden. Und das ist zu beklagen, denn deshalb sind auch der entwerfende Künstler und der ausführende Handwerker zwei getrennte Personen. Ein brauchbarer Entwurf ist uns aber nur dann möglich, wenn wir das Material, in welchem die Ausführung vor sich gehen soll, hinsichtlich seines Wesens vorher studirt haben und selbst der tüchtigste Künstler wird ohne eine wirklich praktische Bekanntschaft mit dem in Frage stehenden Handwerk kaum auskommen können — ihm fehlt eben jene fast unbewusste Gewandtheit in der Behandlung eines Stoffes, die uns allmählich sozusagen zur zweiten Natur wird, je öfter uns jener durch die Hände gegangen ist und je mehr wir dadurch seine Vorzüge, wie auch seine Härten, kennen gelernt haben.

Hierzu mangelt es aber dem entwerfenden Künstler — und von einem andern ist kein brauchbarer Entwurf zu erwarten — gewöhnlich an Gelegenheit. Hat dieser doch auch in anderer, ihm vielleicht noch näher liegenden Hinsicht, kaum Zeit, Versuche anzustellen, seinen Horizont zu erweitern, neue Pfade zu erschliessen. Im Interesse seines wirthschaftlichen Auskommens muss er sich streng an das Fach halten, in dem er bekannt geworden ist. Nichts aber beengt einen Mann derart, als immer und immer ein und dasselbe Feld zu beackern. Das Günstigste was man diesem Klammern an einer Spezialität nachrühmen kann, ist, dass man dann in dieser, aber eben auch nur in dieser und zwar auf Kosten aller übrigen Fähigkeiten schliesslich eine ungewöhnliche mechanische wie technische Fertigkeit sich erwerben wird. Selbstverständlich kann man nicht in allen Künsten ein gleicher Meister sein, aber die Künste üben einen wechselweisen Reflex auf einander aus, und die Vertrautheit auch mit den übrigen, mit ihren Chancen, mit ihren Beschränkungen, wird stets einen gar heilsamen Einfluss ausüben auf die eine, die wir uns ganz besonders zum Arbeitsfeld auserlesen haben.

In der That hören wir auch hin und wieder einmal von einem Künstler, welcher, obgleich er in den Augen der Welt untrennbar verbunden ist mit einer ganz bestimmten Spezialität, doch insgeheim sein Steckenpferd, meistens irgend ein Handwerk, tummelt.

Eines Tages lud uns Professor Herkomer zu sich nach Bushey ein, um uns an der Hand praktischer, von ihm selbst geschaffener Beispiele den Beweis zu liefern für die Richtigkeit seiner Theorie, dass alle Künste innig zusammenhängen, untrennbar mit einander verbunden sind. Das gab denn auch eine überaus fesselnde, anregende, lehrreiche Vorführung. Unter denen, welche Professor Herkomer lediglich aus seinen Gemälden kennen, dürfte es wenige geben, die darauf vorbereitet wären, in ihm einen Mann zu finden, welcher, Künstler und Kunsthandwerker in einer Person, auf gar vielen Gebieten, vor allem in der Kunstschlosserei Bescheid weiss. Bietet er doch einen trefflichen Beleg dafür, wie glücklich sich die Kunstliebhaberei mit den eigentlichen Berufsgeschäften vereinigen lässt. Der häuslichen Kunst sind die Musestunden des Professors, seine Energie, seine künstlerische Geschicklichkeit und Begabung gewidmet und zwar wird hierbei auch das architektonische und monumentale Feld von ihm mit herangezogen. Was uns diesbezüglich in Bushey gezeigt wurde, beweist, falls mir der liebenswürdige Hausherr diese Ansicht offen auszusprechen gestattet, recht deutlich, was sich durch individuelle Einigkeit der Auffassung und Gestaltung und durch das Handinhandgehen aller Künste erreichen lässt — eine Gesammtwirkung, die umso grossartiger sein wird, jemehr Künste zur Mitarbeit herangezogen werden, vor allem wenn dann noch eine sich

in der Familie von Generation auf Generation vererbende Geschicklichkeit, Begabung und Meisterschaft in handwerklichen Dingen hinzutritt; — und wie wirkungsvoll lässt sich dies nicht Alles zur Verschönerung unseres Alltagslebens heranziehen! Für mich war es besonders interessant, wie glücklich gewisse Errungenschaften der Mechanik und Technik künstlerischen Zwecken nutzbar gemacht werden können, wie z. B. der Fraisierapparat, den uns Professor Herkomer vorführte. Insofern nicht die Heranziehung von Maschinen den Menschen nothgedrungener Weise dazu verdammt, ein willenloser Sklave derselben zu sein, erscheint es mir ganz natürlich und vernünftig, deren Kräfte für die ersten Stadien jeder Arbeit auszunützen — um nämlich die uns zu früh aufreibenden, groben Vorarbeiten zu bewältigen, damit wir geistig frisch bleiben, bis die Sache soweit gediehen ist, dass wir behufs der eigentlichen künstlerischen Ausführung und Durchbildung die Hände anlegen müssen.

Aber noch etwas anderes fiel mir bei Besichtigung der Arbeiten Professor Herkomer's auf, nämlich der sinnige und poetische Hauch, den er verstanden über sein entzückend eingerichtetes Heim auszugiessen. Wir alle wissen ja, wie uns bestimmte Hausgeräthe durch jahrelangen Gebrauch lieb und theuer werden, wie sie für uns einen eigenen Reiz und Zauber gewinnen können. Nun, die Kunst, auf unsere Wohnungseinrichtungen verwandt, übt genau denselben, wenn nicht einen noch gewaltigeren Einfluss aus; sie kann vermöge der Schönheit des Entwurfs und seiner Durchführung irgend einen Sessel, ein Kabinet, einen Kamin, noch mit einer ganz eigenartigen Poesie umweben, mit einer Poesie, wie diese, weil sie sich eben anschmiegt an einen Gegenstand, den wir alltäglich vor Augen haben, der also Freud und Leid mit uns durchlebt, sonst keiner anderen Kunstbethätigung zur Verfügung steht. Das gilt aber nur für die selbstgeschaffenen Einrichtungsstücke, nicht für die gekauften. Von einem Ding, wegen dessen wir erst lang und breit mit einem Händler herum markten und feilschen, können wir einen derartigen zarten Zauber wahrlich nicht verlangen. Und wie könnte ferner ein Sessel, dem man die Ramschwaare förmlich ansieht, den auch nicht der geringste Hauch der Kunst streifte, Anspruch auf unser Interesse oder gar unser Herz erheben?

Ich könnte wohl sagen: heutigen Tages werden ausschliesslich nur Möbel gefertigt, die gerade solange halten, bis wir den Rücken kehren, die eben noch gut genug sind für unser unruhiges, ewig hastendes Leben und solide genug für die kurze Zeit ihrer Mode; nun, ich beschränke mich auf den Ausspruch: Wer bei der Einrichtung seines Heims kunstsinnig verfahren will, der darf sich nicht an die Adresse eines beliebigen Händlers wenden.

Und trotzdem giebt es kaum einen Gebrauchsgegenstand und sei er auch der alltäglichste unseres Hausbedarfes, der nicht, oberflächlich wenigstens, deutliche Spuren des Bestrebens, sich möglichst vorteilhaft zu präsentieren, aufzuweisen hätte. Leider machen heutigen Tages diese Bestrebungen, etwas Künstlerisches zu bieten, einen viel zu absichtlichen Eindruck, um wahre Freude erwecken zu können; merkt man es diesen Dingen doch bei genauerer Prüfung sofort an, wie ihr Verfertiger lediglich die dazu eigentlich nicht einmal genau vorherzusagenden Chancen des Marktes und den Profit im Auge hatte. Soll man ihm deshalb zürnen?! — in unseren Tagen zürnen, in denen der gesunde Volksinstinkt, aller individuelle Geschmack, völlig aufgesaugt wurde von dieser allen Gewerken aufgezwungenen, fabrikmässigen Massenproduktion mit ihrer Gelecktheit und Politur, welche niemals eine bis in's Kleinste gediegene Ausführung ersetzen kann, wie diese eben nur einem liebevoll überlegten und freudigen individuellen Gestalten zu eigen ist. Der einem Gebrauchsgegenstand gewaltsam aufgenöthigte Schmuck zeugt niemals von individuellem Fühlen, individueller Schaffungslust, sondern er wirkt lediglich wie ein erbärmlicher Fetzen von Erinnerungen an die gewesenen Zeiten der dekorativen Kunst — längst sind diese mit all ihrem Zauber dahin gesunken, und alle Versuche, sie in Typus und Form möglichst getreu nachzuahmen, sie vermögen niemals jene wieder heraufzutäuschen, denn sie, die nur das Resultat sind einer freudlosen Arbeit, einer öden Massenproduktion, sie kommen nicht aus Menschenherzen und sprechen daher auch nicht zu Menschenherzen; in ihrer Gelecktheit und Politur wollen sie einem schlichten und einfachen Gemüt vorschwatzen, sie vermöchten etwas Wünschenswertes, Schönes zu bieten, während doch in Wirklichkeit auf sie des Dichters Wort passt:

« . . . . Zum Rühren steht es da wie einst, doch rührt es uns nicht mehr. »

Weit davon entfernt, den Kunstsinn zu fördern, kann dieses unselige Streben nach immer grösserer Wohlfeilheit und Vulgarität lediglich dazu dienen, das natürliche Gefühl der Schönheit zu untergraben, welches

Marie Lautenschlager pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

Ein letztes Wort.

wenn man ihm nur freien Spielraum und eine angemessene Umgebung bieten wollte, sich ganz von selber entfalten würde, wie es dies ja schon von jeher stets gethan hat. Man gestatte nur nicht, dass auf solche Klagen hin sich die moderne Handelsindustrie mit der thörichten Phrase brüste, dass sie «die Kunst allen brächte» — das ist einfach Unsinn, denn niemals wäre dies nötig geworden, wenn sie dieselbe zuvor nicht erst allen geraubt hätte. Und welchen Ersatz vermag sie uns denn dafür zu bieten, dass heute ganze Landstriche verödet daliegen und dass unsere Bevölkerung in den freudlosen Riesenstädten unter Bedingungen zusammengepfercht wurde, unter denen der Begriff Menschenwürde und Schönheit für Millionen aufhörte zu existieren. —

Bildete das Verschwinden des eigentlichen Kunsthandwerkes den Hauptgrund des Rückgangs der angewandten Kunst, so erachte ich es, da wir mit diesem nun einmal als mit einer Thatsache zu rechnen haben, weiter für nachtheilig, dass man zwischen Künstler und dem heutigen Handwerker, zwischen Entwurf und Durchführung, nicht wenigstens enge Beziehungen unterhielt, sondern im Gegentheil noch eine tiefe Kluft schuf.

Der entwerfende Künstler ist meist völlig abhängig von irgend einer grossen Unternehmerfirma. Man fordert da beständig Neuheiten von ihm, für jede Saison etwas «ganz Besonderes», «recht Originelles» und «niemals zu viel von einer Sorte». Dass unter solchen Verhältnissen schliesslich auch das grösste Talent erlahmt, kann ebensowenig Wunders nehmen, wie dass das natürliche Spiel der Einbildungskraft allmählich seine Freiheit verliert, um etwas Gezwungenes, Phantastisches anzunehmen, dass die Motive schal und matt werden, um dafür in einen höchst überflüssigen Naturalismus auszuarten und dass endlich aus lauter Bequemlichkeit auf Material und Herstellungszweck überhaupt keine Rücksicht mehr genommen wird. Einer derartigen Nemesis verfällt aber ein speziell aufs Entwerfen angewiesener Künstler nur allzuleicht, wenn er lediglich mit Papier und Stift arbeitet und wenn ihm die ständige Anregung abgeht, welche darin liegt, dass man mit dem betreffenden Handwerk persönlich vertraut ist, sich praktisch in demselben versucht. Schon die blosse Möglichkeit, einen Entwurf gegebenen Falls auch persönlich ausführen zu können, wirkt herzerfrischend und stärkend und spornt unsern Erfindungsgeist an.

Dort, wo ich einen wirklich brauchbaren Entwurf fertig brachte, da hatte ich mich auch immer persönlich mit den Eigenarten des in Frage kommenden Materials vertraut gemacht, indem ich mir nämlich, und war es auch nur im Geiste, darüber klar zu werden suchte, mit welchen natürlichen Schwierigkeiten und Beschränkungen die Ausführung zu rechnen habe, und bei derlei Grübeleien habe ich immer gefunden, dass gerade diese Schwierigkeiten, gerade diese Beschränkungen für mich die Quelle bildeten, aus der meine Erfindungsgabe Kraft und Anregung schöpfte. Ich bin als Künstler alt genug geworden, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass jedes Material seine eigene Sprache redet, dank der es uns, gleich dem Medium des Spiritisten, den richtigen Entwurf vermitteln kann, und für einen entwerfenden Künstler ist es einfach Pflicht, diese Sprache verstehen zu lernen.

Die naturalistische Richtung, für welche eine möglichst treue Wiedergabe die Hauptaufgabe bildet und die Hand in Hand geht mit der ungeahnten, geradezu Staunen erregenden Entwickelung der Photographie, hat auf alle Künstler, mögen sie nun heissen, wie sie wollen, ihren unverkennbaren Einfluss ausgeübt. Sie unterscheidet sich sehr wesentlich von jener Richtung, welcher der Entwurf, der packende Ausdruck eines bestimmten Gedankens, über alles geht, und zwar hat sie, obgleich sich gewiss auch für sie mannigfaltige Anknüpfungspunkte finden liessen, für die Kunst in ihrer angewandten Form eine geringere Bedeutung.

Stets wird diejenige Kunst, die wir als gerade «herrschend» bezeichnen, den übrigen Künsten ihren eigenen, charakteristischen Stempel aufprägen. Daher kommt es auch, dass in früheren Kunstperioden, zu Zeiten nämlich des Alterthums, der klassischen Epoche, des Mittelalters, der Renaissance, als man noch von der Baukunst sagen konnte, sie habe eine tonangebende Stellung eingenommen, auch sofort die übrigen Künste mehr oder weniger zu reinen Dienern derselben herabsanken. Dies ging soweit, dass selbst dann, als sich der Gesellschaftsverband des Staates mehr gelockert hatte und an seine Stelle die Familie als geschlossene Interessengemeinschaft trat und nun jeder dieser kleinsten Verbände auf eigene Faust sich sein eigenes Glück zu gründen ging, dass selbst diese sich noch nicht völlig vom Banne der ehemaligen Herrschaft der Baukunst freimachen konnten, dergestalt, dass letztere selbst dem Hausgeräthe eine architektonische Konstruktion und architektonischen Charakter, nebst den entsprechenden ornamentalen Details aufprägen konnte.

Selbst heute noch vermögen Bildhauerei und Malerei

nicht gewisse Fesseln abzuschütteln, denen man den architektonischen Ursprung deutlich ansieht, ich verweise hier nur auf den Sockel, der die Wirkung einer Büste, einer Statue, erhöhen soll und auf den Rahmen, die Einfassung, ohne die ein Gemälde, welches nur einigermassen Anspruch auf Dekorative erhebt, nun schlechterdings einmal nicht auskommen kann.

Heute steht die Malerei in der Volksgunst am höchsten. Auch sie hat aus ihrer vorherrschenden Stellung Nutzen gezogen. So hat sie zum Beispiel die Baukunst insofern ganz direkt beeinflusst, als sie diese zur Schöpfung eines völlig neuen Typus von Gebäuden zwang, zum Bau von Gemäldegallerien — von Räumlichkeiten also, in denen man Bilder ausstellt, die entworfen wurden ohne die geringste Rücksicht auf Uebereinstimmung und Gesammtwirkung. Nebenbei bemerkt ein recht unkünstlerischer Modus, Kunstwerke zur Schau zu stellen. Eine indirekte Beeinflussung der Baukunst durch die Malerei, und eine auf rein malerischen Gesichtspunkten begründete architektonische Richtung können wir ferner in Dem konstatiren, was wir wohl als «Architektur des Skizzenbuches» bezeichnen — jene hauptsächlich für den häuslichen Bedarf gemeinten, etwas unruhigen, phantastischen Entwürfe in bunt durcheinander gewürfelten Stilarten, voller kleinen Capricen, Eckchen und Nischen, welche für die letztverflossenen zehn Jahre so charakteristisch sind. All das kann man sich wohl gefallen lassen, denn es bedeutet einen guten Tausch, eine Art Erlösung, wenn man nämlich an die ertödtende Monotonie der vorangegangenen Epoche denkt, die sich in einer schlecht aufgetragenen klassischen Schminke gefiel. Auch die Bildhauerkunst vermochte nicht sich dem Einfluss der Malerei zu entziehen, dies können wir besonders bei den modernen Italienern feststellen, welche die natürliche Struktur des Marmors mit mehr Geschick als Geschmack dem Relief der Oberfläche möglichst anzuschmiegen und sie für die Modellirung malerisch auszunutzen bestrebt sind. Ebenso liessen sich reichhaltige Beispiele einer derartigen, schlecht angebrachten Nachäffung der Malerei hinsichtlich aller übrigen Künste erbringen. So gilt dies auch für die Holzbildhauerei, Porzellan-, Metall- und Textil-Manufaktur, obgleich man hier gewiss mit Befriedigung konstatiren kann, dass seit den letzten Jahren diese Kunstzweige wieder in vernünftigere Bahnen einlenkten, indem sie nämlich zu der Erkenntniss gelangten, was für sie ein mit dem Material rechnender, selbstständiger Entwurf zu besagen hat, und indem es ihnen klar ward, erstens, was man von der Nachbildung alter Kunstwerke und wie man es diesbezüglich zu halten habe; vor Allem und zweitens aber, dass zwischen Kunst und Natur ein gewaltiger Unterschied bestehe, und dass, was hier nur räthlich ist, dort geradezu lächerlich wirken kann. Jedoch bei den tollen Seitensprüngen, die sich unsere moderne Mode gestatten darf, sind wir nicht einmal auf diesem der Schönheit wieder zurückeroberten Gebiete davor sicher, dass uns nicht plötzlich wieder ein Einfall droht von Theerosen, wie wir sie einst, noch dazu reliefartig gehalten, auf unseren Gardinen und Portièren schaudernd bewundern mussten, oder von Landschaften (nicht etwa solchen der Kohlenformation) auf unseren Feuerungskästen.

Im Grossen und Ganzen muss man es aber, wie schon gesagt, lobend anerkennen, dass gerade die angewandten Künste es verstanden haben, sich ziemlich frei zu halten von der sonst allgemein grassirenden Sucht nach malerischen Effekten. Selbst der Mops ist, um mit *Landseer* zu reden, wieder aus unseren Kaminvorlagen verschwunden und hat dafür, in solidem Metallguss, seinen gebührenden Platz neben der Herdstatt erhalten. Nur muthig so fortgefahren! Freilich, manchmal hat der Wunsch, gewisse künstlerisch recht gelungene Motive, die aber für die Lebensführung einer einfacheren Zeit berechnet waren, auch der Gegenwart nutzbar zu machen, gar seltsame Blüthen getrieben, und gewisse Kombinationen von altdeutscher Küche und modernem Empfangszimmer, wie man solche hin und wieder einmal zu sehen bekommt, sind nicht gerade glücklich zu nennen. Erwecken sie doch in uns das Gefühl, als habe man die ehemalige Einfachheit und Wohnlichkeit der modernen Ueppigkeit und Steifheit gewaltsam aufnöthigen wollen; und hieraus können wir uns eine gute Lehre schöpfen für die Beziehungen zwischen Kunst und Leben.

Die Bewegung, welche von Mr. William Morris und seinen hochbegabten Freunden ausging und der wir so unsagbar viel Dank schulden, begann mit der glorreichen Rückkehr zur Reinheit des Zwecks, zur Gediegenheit des Entwurfs, zu einer in sich vertieften Meisterschaft und wenn sie sich hierbei auch auf das Studium gediegener, der Vergangenheit entlehnter Modelle stützte, trug sie dabei doch deutlich gleichzeitig den unverkennbaren Stempel einer frisch lebendigen, geistigen Bewegung, welche ihre Augen fest gerichtet hat auf die Zukunft und eben dadurch ward sie für die Kunst zu

J. F. Leempoels pinx

Phot F Hanfstaengl München

Das Schicksal und die Menschheit.

jenem wieder erwachten, aufmunternden Impuls, als welcher sie die Quelle bildet unserer Hoffnung, unserer Begeisterung.

Lasst uns darauf achten, dass diese englische Renaissance, dieses unser ureigenes Werk nicht Schiffbruch erleide, dass sie nicht schliesslich auch den eisernen, beutegierigen Krallen des modernen Handels zum Opfer falle. Vor unsern Augen soll beständig die Kunst stehen, wie sie, einer Andromeda gleich, an den Felsen der heutigen Wirthschaftsordnung angeschmiedet, umgeifert wird von dem gefrässigen, trostlosen Scheusal Profit und sehnsüchtig harrt, dass ihr endlich ein Retter erscheine. —

Traurig aber wahr. Heute, da alles nach Massenfabrikation drängt, wurde fast überall die häusliche Industrie und Kunst von dieser aufgesogen und mit ihr schwand auch jeder lokale Ton, jede charakteristische Eigenthümlichkeit aus unserer Landschaft. Das Getriebe des Grosshandels fordert allen Ansprüchen genügende Muster, und die grosse Masse hat zuviel Köpfe um einmüthig sich über das Bett zu einigen, in welchem der Strom der Erfindungen zu rollen habe; dessen Verlauf muss der Handel bestimmen, dem einzelnen Individuum bleibt weiter nichts übrig, als an jenen Strom heranzutreten, um zu sehen, ob dieser vielleicht etwas mit sich führe, das sich des Herausfischens lohne. Mit der neusten Neuigkeit muss man sich begnügen und wenn wir auch noch soviel an derselben auszusetzen hätten, müssen wir uns mit der Versicherung «soeben erst eingetroffen» und damit trösten lassen, dass jenes Ding auch sicher durchaus «à la mode» ist. Daher kommt es auch, dass unsere Pokale, Vasen, Möbel, Teppiche nicht etwa ein Stück Kulturgeschichte bieten oder ein Zeugniss ablegen von einem Geschlecht von Künstlern, sondern dass sie höchstens als Beleg dienen können für den Unternehmungsgeist irgend einer Firma. Kann man es so nebenbei mit haben, so ist es gewiss ganz nett, anregend und amüsant, sich in's Feuer hineinzureden: «man müsse den grossen Massen Kunstverständniss beibringen»; oder auch sich um die Förderung des Kunsthandwerks wirklich verdient zu machen; oder endlich sich selbst durch tadellose Schönheit des Entwurfs und vornehmste Technik einen Namen zu gründen unter den Nationen dieser Erde — alles ganz schön und gut, wollte aber ein Kunsthandwerker in diesem Geiste, der jeden wahren Künstler beseelen muss, schaffen, wollte er nur immer sich selbst treu bleiben, ohne sich um das Getriebe und die Forderungen dieser Zeit viel zu kümmern, so dürfte es ihm in der That sehr schwer fallen, auch nur sein allerbescheidenstes Auskommen zu finden.

Heute, da hinsichtlich der Bezahlung so ungeheuere Unterschiede existieren, und da hinsichtlich der Anerkennung mit so ganz verschiedenem Maasse gemessen wird, ist es für den Künstler in Holz, Stein oder Metall nicht gerade ermutigend, wenn er sieht, dass er, und möchte er noch so Gediegenes leisten, doch immer in einer verhältnismässigen Dunkelheit und unter recht bescheidenen Lohnverhältnissen arbeiten muss. So lange die Aussichten für ideelle Anerkennung und materielle Belohnung für den malenden Künstler am günstigsten liegen, helfen alle Kunstakademieen und alle sonstigen Einrichtungen, durch die man den Strom künstlerischen Empfindens, Könnens und Talents teilen und in die verschiedenen Kanäle leiten möchte, gar nichts, jeder Anfänger, der da glaubt, dass Künstlerblut in seinen Adern walle, wird, traurig aber wahr, doch stets darauf versessen sein, gerade den schon längst überfüllten Beruf der Kunstmaler zu ergreifen.

Wenn wir zum Beispiel hören, dass ganze fünf Mark für das geschnitzte Feld einer Tafelung geboten wurden, so dürfte es Jemandem, der auf den Verdienst aus seiner Hände Arbeit angewiesen ist, schwerlich verlockend erscheinen, eine noch dazu so grosse Geschicklichkeit und so hohes künstlerisches Gefühl erfordernde Kunst wie die Holzbildhauerei zu ergreifen.

Gewiss müssen wir für derartige Erscheinungen zunächst die Geschäftskonkurrenz und die sichtliche Gleichgiltigkeit des Publikums verantwortlich machen; jedenfalls aber möchte es mir dünken, dass, wenn nur das Kunsthandwerk in den Kunstausstellungen, die heutigen Tages fast ausschliesslich nur für eine Kunstform, die Malerei nämlich, da zu sein scheinen, genügend berücksichtigt würde und zur Geltung gelangen könnte, dass sich dann sicher vieles erfreulicher gestalten dürfte. Hätte das grosse Publikum erst einmal Gelegenheit wirklich tüchtige Schöpfungen des Kunsthandwerks kennen zu lernen, so würde es gar bald zu der Ueberzeugung gelangen, dass auch ausserhalb der Malerei geschmackvoller Vortrag und technische Meisterschaft zu finden ist, und dass es durchaus nicht Lebensaufgabe eines Künstlers zu sein braucht, mit der Photographenlinse in Concurrenz zu treten, oder dass immer ein Maler den andern um Effekt und Beifall betrügen müsse, wie uns solches bei der ungeschickten Zusammenstellung

dieser «Ausstellungen der schönen Künste» tagtäglich vor Augen tritt und wie es bei der Unzahl von Bewerbern, die hier um die Siegespalme ringen, eigentlich ja auch nur ganz natürlich ist. —

Alle Künste bilden ein untrennbares Ganze, sie sind gegenseitig auf einander angewiesen. Keine dürfte eine vorherrschende Stellung einnehmen und in gewissem Sinne kann man sie schliesslich alle als «angewandte» bezeichnen. Bewusst oder auch unbewusst werden wir Menschen von unserer Umgebung beeinflusst. Diese stärkt vielleicht unsern Sinn für Schönheit von Form, Farbe und Linie, vielleicht führt sie denselben aber auch auf Abwege, dergestalt, dass sich die Begriffe «hässlich» und «roh» für uns geradezu in das Gegenteil verkehren oder endlich, und das trifft wohl am häufigsten zu, stumpft sie uns auch ganz ab und macht uns so überhaupt taub für die Sprache der Kunst. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie innig die Kunst in ihrer angewandten Form mit unserem Alltagsleben verschmolzen ist, wie sie dasselbe spielend und gefällig beeinflusst, so kann man ihr nie genug Wichtigkeit zumessen.

Zur Zeit jener Perioden der Vergangenheit, die wir als Blute-Epochen der Kunst bezeichnen, griffen Kunst und Handwerk harmonisch in einander über, waren sie vereinigt. Die herrliche Entfaltung und die unvergängliche Meisterschaft, welche die Malerei in der Renaissance erreichte, sie wäre undenkbar gewesen, hätte sie sich nicht auf jene sichere Grundlage stützen können, die ihr das Kunsthandwerk bot. Gleicht sie doch ganz einer Gemme, deren Wirkung auch gehoben wird durch eine schöne stilvolle Fassung und kennen wir nicht mehr als einen unserer grossen Florentiner Maler, der direkt aus einer Goldschmidtswerkstatt hervorging? Bilder, wie «die Anbetung der heiligen drei Könige» von Mabuse oder Crinelli's «Verkündigung» scheinen förmlich das Bestreben zu atmen, uns ein Bild zu geben von der Blüte des Handwerks zu jener Zeit. Erst kürzlich erschien ein prächtiges Buch über das Italienische Kunstgewerbe, das seinen Stoff schöpfte aus den Darstellungen von Gewändern, Hausgerät und Wohnungseinrichtungen, auf den diesbezüglichen Gemälden unserer Nationalgalerie, und wollten wir alle Maler des fünfzehnten Jahrhunderts in ihrer Gesammtheit zusammenfassen, so könnten wir aus den allerliebsten Details, welche ihre Bilder erfüllen, eine reine Encyclopädie der angewandten Künste zusammenstellen. Aber nicht der Wunsch, für etwaige kommende Archäologen vorzuarbeiten, war es, was diese Männer antrieb gerade derartige Dinge zu malen, nein, vielmehr bewirkte dies jene urgewaltige Liebe für Schönheit und jenes Uebermaass von Glück, das sie empfanden beim Anblick all des reichen und freudeatmenden Lebens rings um sie her — vielleicht auch malten sie gerade so, weil sie eben nicht allein Künstler, sondern gleichzeitig auch Kunsthandwerker waren.

Meiner Ansicht nach ist es ein Fehlgriff, dass wir bei unseren Kunststudierenden von Anfang bis zu Ende nur auf Ausbildung der rein zeichnerischen Fähigkeiten sehen. Ueber den auf's Aeusserste gesteigerten Anforderungen an eine möglichst getreue Nachahmung wird das selbstständige Entwerfen ganz vergessen. Auch die nebensächlichsten Natureffekte werden auf's Sorgfältigste studiert, welche Ausdrucksfähigkeit und Kraft aber in der bewussten Führung der einfachen Linie liegt und von welcher Wichtigkeit diesbezügliche Studien für die angewandte Kunst sind, darauf achtet Niemand. Dergestalt scheint es fast, als ob die Fähigkeit, selbstständig und ausdrucksvoll zu entwerfen, weniger hoch anzuschlagen sei als jene der möglichst treuen Wiedergabe, mit einem Worte, als ob die erstere der letzteren untergeordnet wäre — beharren wir auf dieser Ansicht, so werden wir wohl in Zeichnung und Colorit einwandfreie Nachbildungen erhalten, nie aber einen nur halbwegs brauchbaren Entwurf.

Wie heute die Verhältnisse liegen, verlangen wir von einem Maler nicht mehr als von jedem beliebigen Photographen und doch denken wir, so oft wir den Namen «Künstler» in Bezug auf bildende Künste in den Mund nehmen, immer und immer nur an den Maler. —

Ich wünsche von Herzen, dass hier ein Wandel eintreten möge. Von Herzen wünsche ich, dass ein neuer frischer Hauch das Kunsthandwerk belebe, weil es schliesslich doch eben dieses nur ist, welches den grössten Einfluss besitzt auf das Schönheitsgefühl der grossen Menge, von seiner Bedeutung für einen Industriestaat, für ein Zeitalter der Industrie, ganz zu schweigen.

Ernst Zimmermann pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl.

Kommet zu mir, die ihr mühselig seid und beladen,
denn ich will euch erquicken.

# Der Wittelsbacher Brunnen

AM

# Maximiliansplatz in München.

Zu den grossen hygienischen Errungenschaften, welche München der gewaltigen Gedankenarbeit Pettenkofer's und der thatkräftigen Energie seiner Bürgerschaft zu verdanken hat, gehört in erster Linie das riesige Werk der Wasserversorgung, dessen monumentalen Abschluss der jüngst vollendete, in feierlicher Weise eröffnete Wittelsbacherbrunnen auf dem Maximiliansplatze bildet.

Es war ein der grandiosen Schöpfung würdiger Gedanke, dieses Meisterwerk der Technik, welches für München im wahren Sinne des Wortes eine Quelle des reichsten Segens geworden ist, durch ein Meisterwerk der Kunst zu krönen und dadurch sowohl der Gegenwart wie der Zukunft die hohe Bedeutung des Geschaffenen für das allgemeine Wohl in monumentaler Form vor Augen zu führen.

Es war ausserdem ein glücklicher Zufall, dass mit der Lösung dieser künstlerischen Aufgabe zugleich die weitere Ausgestaltung einer anderen Meisterschöpfung, nämlich der herrlichen Anlagen Effner's, durch die einer der ödesten Plätze Münchens in wahrhaft genialer Weise zu einem der schönsten und eigenartigsten umgewandelt wurde, verbunden werden konnte.

Der ursprüngliche Gedanke Effner's, der als Abschluss seiner Anlagen an dieser Stelle einen Monumentalbrunnen projektirt hatte, ist dadurch in herrlicher Weise zur Verwirklichung gelangt.

Professor A. Hildebrand, der Schöpfer des Brunnens, hat mit demselben eine künstlerische That allerersten Ranges vollbracht. Die Aufgabe, welche hier gestellt war, war in anbetracht der örtlichen Verhältnisse mit Schwierigkeiten verknüpft, deren Bewältigung nur einem genial veranlagten Künstler gelingen konnte.

Gerade darin, dass man sich heute nach der Vollendung des Werkes den Abschluss der Anlagen eigentlich gar nicht mehr anders vorstellen kann, liegt wohl das höchste Lob für die Schöpfung Hildebrand's, die, wie jedes wahre Kunstwerk, dem Beschauer immer wieder neue Reize und Schönheiten offenbart.

Betrachtet man zunächst die Platzverhältnisse, so ergibt sich, dass Professor Hildebrand mit vollem Rechte von dem Grundsatze ausging, in der Gestaltung des Brunnens von einer Höhenentwicklung, die gegenüber den zu beiden Seiten stehenden Häusermassen doch niemals zur vollen Geltung gekommen wäre, abzusehen und dafür die Breitenwirkung als formales Prinzip der Komposition zu Grunde zu legen.

Der südwestliche, dammartig erhöhte Abschluss der Maximiliansanlagen bildete eine ausserordentlich geeignete Grundlage für diese Art der Durchführung des Brunnens, durch welche in glücklichster Weise der so vielen modernen Brunnen anhaftende Charakter eines im Grossen ausgeführten Tafelaufsatzes vermieden und ein geradezu klassischer Uebergangsabschluss geschaffen worden ist von einem dem täglichen Verkehr, dem Hasten und Treiben des Tages dienenden Platze zu dem idyllischer Ruhe und Erholung, also rein idealen Zwecken gewidmeten Haine mit seinen prächtigen Baumgruppen, seinen smaragden leuchtenden Rasen und seiner duftenden Blüthenpracht.

Um dies zu erreichen, hat Hildebrand das Hauptaugenmerk auf die architektonische Ausgestaltung gerichtet und derselben die 40 Meter betragende Gesammtbreite der Effner'schen Anlagen als Basisbreite des nach dem Platze zu als Ausbuchtung entwickelten Brunnens zu Grunde gelegt. Er konnte dadurch mit Formen wirken, die trotz der Grösse des Platzes, trotz der drückenden Häuserkolosse sowie der weiten Entfernung, von der aus der Brunnen zu sehen ist, dennoch in imponirender Weise zur Wirkung gelangen.

Eine reizvolle, gleichfalls der gegebenen Situation ungemein glücklich angepasste Lösung fand die Bildung der Bassins durch die Uebereinanderlagerung derselben, so dass sich von einem oberen Bassin, mit dem sich der Beschauer, auf der Seite der Anlagen stehend, auf demselben Niveau befindet, das Wasser in ein unteres, der gesammten Brunnenentwicklung gemäss gleichfalls nach dem Platze zu ausgebuchtetes Bassin ergiesst.

Auf diese Weise hat Hildebrand auch eine Breitenwirkung des herabströmenden Wassers erreicht, welche auf grosse Entfernung hin einen mächtigen Eindruck erzielt und zu der wahrhaft monumentalen Wirkung des Ganzen wesentlich mit beiträgt.

Aus dieser Gesammtsituation entwickelte der Meister die weitere Gestaltung des Brunnens und seiner Einzelformen mit einer geradezu bewunderungswürdigen Konsequenz. Um diese Einzelformen und ihren Zusammenhang klar zu machen, geben wir in Nachstehendem Hildebrand's eigene Schilderung, die den besten Einblick in den Gedankengang des Künstlers gewährt.

Er schreibt, indem er den Beschauer von der Rückseite des Brunnens nach vorne führt:

Steht man auf der erhöhten Seite der Anlagen, so hat man das obere Bassin vor sich, das von einem circa 80 cm hohen Rand umfasst ist; das Bassin hat eine Weite von 25 Meter, ist auf der Seite der Anlagen in der Mitte etwas eingezogen, während es nach dem Platze zu in der Mitte als ein Halbrund von circa 13 Meter Breite ausladet. Durch diese Vorwölbung nach dem Platze zu, verbunden mit der gegenüberliegenden Einziehung des Bassinrandes, ist die Richtung des Vorstrebens in den Platz, welcher durch die Ausbuchtung des gesammten Grundrisses zum Ausdruck gelangt, noch mehr zur Geltung gebracht; auch erschien es vortheilhaft, den langgestreckten hinteren Bassinrand zu unterbrechen.

In der Mitte des Bassins erhebt sich ein Aufbau, der eine Schale von 5,50 Meter Durchmesser trägt; diese wird überragt von einer kleineren Schale, aus der das Wasser in die grössere und von da in das Bassin abfällt. Die Schalen, sowie der Sockel und auch das Halbrund des Bassins sind nicht kreisrund, sondern elliptisch und fügen sich dadurch in die Breitenwirkung des Brunnens ein.

Zu beiden Seiten des Halbrundes und in einer Axe mit dem mittleren Schalenaufbau sind zwei Sockel angebracht, die den auf der vorderen Seite etwas erhöhten Brunnenrand nicht überragen. Durch diese Sockel bilden sich in dem Bassin auf der Seite nach der Anlage besondere seitliche Abtheilungen; um diesen eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem mittleren Theile des Bassins zu geben, aus dem sich der Schalenaufbau erhebt, ist je in ihrer Mitte ein Wassersprudel angebracht.

Der Sockel, der die grosse Brunnenschale trägt, ist verziert durch vier Masken mit Festons und den vier Wappen der bayerischen Stämme. In den Masken, deren zwei männlich, zwei weiblich sind, kommen elementare Stimmungen des Wassers zum Ausdruck. Die seitlichen Sockel tragen Kolossalgruppen, in denen sich die zerstörende und die fruchtbringende Kraft des Wassers darstellt. Jene ist durch einen Mann symbolisirt, der auf einem Wasserpferde reitet und einen Felsstein schleudert — es ist das Gebirgswasser gemeint, welches das Geröll mit sich führt; diese durch ein Weib, das auf einem Wasserstier sitzend eine Schale in der Hand hält — der das Land befruchtende ruhige Strom. Diese Gruppen, deren jede 4 Meter lang und 3 Meter hoch ist, sind der in der Mitte sich erhebenden Schale zu gerichtet, werden aber von dieser noch überragt; sie bilden so, zusammen mit dem plastisch verzierten Unterbau der Schale, eine Art mittlere, plastische, dekorative Zone innerhalb des architektonischen Ganzen; in ähnlicher Weise durchzieht auch am Unterbau der dekorative Schmuck, bandartig zusammengehalten, horizontal den Bau.

An dem vorderen Rande des halbrund vorspringenden Bassins, der die beiden Sockel der grossen Gruppen verbindet, sind auf der Innenseite Fischmasken angebracht, die das Wasser aus dem oberen Bassin einzuschlürfen scheinen und in dem Beschauer die Vorstellung erwecken, dass das Wasser nach der vorderen Seite hin abfliesst.

An den Brunnen schliesst sich auf beiden Seiten eine Rasenböschung mit Felsgestein an; dieses setzt sich nach vorne fort und stellt den natürlichen Untergrund des Ganzen dar.

Stellt man sich nun auf den Platz vor die eigentliche Front des Brunnens, so ruht der Schalenaufbau und die beiden Gruppen auf einem Unterbau, bestehend aus dem vortretenden Halbrund, aus den beiden Postamenten, die der vorstrebenden Bewegung des Halbrundes einen seitlichen, festen Halt geben, und aus dem Felsgestein,

welches sich rechts und links an die architektonischen Theile anschliesst und den festen Bodengrund der Anlagen ausdrückt. Dieser ganze Unterbau hat die Höhe von circa 2,80 Meter, die dadurch erreicht ist, dass der vordere Rand des oberen Bassins gegen den hinteren Rand erhöht wurde. Die seitlich abfallenden Felsen bilden die Vermittlung dieser Höhe mit dem Strassenniveau des Platzes, und indem sie anderseits ihre schräge Richtung vermittelst der plastischen Gruppen bis zur Höhe der Schale fortsetzen, baut sich das Ganze allmählich in einem flachen Bogen zur Gesammthöhe auf.

Das Halbrund, welches das obere Bassin trägt und dazu bestimmt ist, den Abfluss des Wassers nach unten zu vermitteln, hat zum Motiv Nischen, die von Pfeilern flankirt sind; in den Nischen sind über grossen Muscheln sieben Köpfe von Wasserthieren angebracht, die das Wasser in die Muscheln speien; von da fliesst das Wasser in das untere Bassin.

Dieses Motiv wiederholt sich siebenmal; die Pfeiler sind durch Fische in Relief verziert; über den Pfeilern tragen Doppelkonsolen den oberen Bassinrand. Auch aus den Sockeln, welche die Gruppen tragen, strömt Wasser herab; um aber hier schon die Vorstellung des festen Terrains zu erwecken, zieht sich das seitliche Gestein etwas über die Sockel; die Nischen sind weggelassen und die Muscheln, über die das Wasser herabfliesst, sind nur angehauen. Auf diese Weise vollzieht sich der Uebergang von dem seitlichen Naturfelsen zu der künstlerisch geformten Brunnenwandung. Der Eindruck, dass der Brunnen sozusagen aus dem Naturgestein herausgehauen und ganz aus dem Terrain herausgewachsen erscheint, ist noch überdies dadurch erreicht, dass das Gestein auf beiden Seiten von links nach rechts schräg gelagert ist; diese schräge Richtung ist auch in den Fischreliefs auf den Pfeilern festgehalten, durchzieht den ganzen Unterbau und bindet ihn zu einem Ganzen zusammen.

Auf einer Länge von circa 18 Meter strömt das Wasser an dem Unterbau herab und füllt das untere Bassin, welches, der Brunnenform gemäss, den Unterbau in seiner ganzen Breite umfasst; es wird durch einen breiten und ganz niederen Rand abgeschlossen, so dass von ferne der Unterbau darüber ganz sichtbar bleibt. Um es zu vermeiden, dass das vorspringende Brunnenhalbrund zwischen den massiven Bodenmassen als dünnwandig und wie mit Platten belegt erscheint, wurde der Fugenschnitt trotz der geringen Gesammtfläche in so geringen Höhenabständen gehalten, dass das Gefühl erweckt wird, in der Front die Querschnitte und nicht die Längenschnitte der Steine zu sehen.»

Betrachtet man nun das bildnerische Bauwerk, wie es sich in seiner Gesammtheit dem objektiven Beschauer darbietet, so empfängt man in erster Linie den Eindruck erhabener Grösse und wuchtiger Monumentalität. Dazu kommt die Empfindung des Neuartigen, noch nicht Gesehenen, welche sofort das Bewusstsein in uns wachruft, dass hier eine vollständig in sich abgeklärte, zielbewusste und eigenartige künstlerische Individualität schöpferisch gewaltet hat.

Alles an dem genialen Werke ist bedeutsam, nirgends finden sich kleinliche Konzessionen an den Durchschnittsgeschmack der Masse, überall, selbst in den einfachsten Profilirungen ist die stilistische Logik des Grundgedankens, des gegebenen Zweckes und des verwendeten Materiales mit erstaunlicher Klarheit festgehalten.

Es ist eine aus Felsen gehauene Phantasie, die in quellenartig sprudelnder Frische den Beschauer wie eine Naturgewalt mächtig packt und in ihm die reinsten, durch nichts gestörten Gedankenakkorde hervorruft.

Wenn je die oft gebrauchte und noch öfter missbrauchte Bezeichnung «stilvoll» in ihrer wahren und vollen Bedeutung am Platze war, so ist dies hier der Fall.

Mit einer Selbstbeschränkung, welche die höchste Bewunderung des Kundigen erregt, hat der Meister nur das zur technischen Verwerthung gebracht, was anscheinend zwanglos bewältigt werden konnte. Bei aller Freiheit der Phantasie ist er stets in jenen Grenzen geblieben, durch die allein wahrhaft Grosses erreicht werden kann.

Darum wird sein Werk zu jenen zählen, an denen sich kein Jahrhundert satt schauen wird. Es wird zu den kommenden Geschlechtern wie zu uns allezeit jene ewige Sprache reden, welche nur den Schöpfungen der Natur und damit auch den wahren, echten Meisterwerken der Kunst zu eigen ist; denn die höchste Schöpfung der Natur ist der Künstler selbst, der in sich ihre Gesetze trägt und sie seinen Mitmenschen in seinen Werken offenbart. *J. v. Sch.*

# DIE AUSSTELLUNG DER ENGLÄNDER UND FRANZOSEN IM GLASPALAST UND IN DER SECESSION.

VON

A. SPIER.

Es war in den südlich heissen Septembertagen dieses Jahres, die Abendsonne färbte den Münchener Himmel italienisch, unter gleichem Klima-Einfluss lernte man die ganze Passivität des Südländers in praxi begreifen, man lernte sogar sein berechtigtes dolce far niente lieben. Das Abendleben auf dem Münchener Keller trug sein Hochsommer-Gepräge. Behaglich und beruhigt besetzt der Eingeborene, auf den primitiven Bewirthungsstyl Geschulte, seinen Tisch und trinkt «seine Maass» mit dem Gefühl einer angenehmen Neigungspflicht. Dazwischen lachen und staunen die zugereisten internationalen Gäste, und auch ihnen schmeckt dieses folgenschwere Münchener Bier, das in der Persönlichkeits-Entwicklung des bayerischen Volkes eine «massgebende» Rolle spielt. Ein nach den Ursachen spähender Psychologe wird es eines Tages da und dort als das Bremsemittel in der geistigen Entwicklung bezeichnen, welches bei Vielen allabends den Gedankenkampf einhält — oder als den Lethetrank, der in dem Erregungssturm des fin de siècle einer Bevölkerungsgruppe ausnahmsweise zu Theil ward.

Wir sassen an einem Tisch mit einer Münchener Bürgersfamilie, sie hätte «Lethemeyer» heissen können. Unser Kreis war klein, ein Maler, ein kunstgelehrter Arzt, zwei Kunstfreunde, die sich für Kenner halten, in dem bescheidenen Sinne: «Ein Jeder sieht nur, was er sehen kann». Die Debatte bewegte sich zwischen allgemeinen und individuellen Kunstbetrachtungen, streifte das Grenzgebiet zwischen Musik und Malerei und erwies die Grundverschiedenheit der Anschauung von vier Menschen, die viel Kunst betrachten, für sie fühlen, über sie nachdenken. Jeder meinte etwas Anderes, Jeder sah anders, Jeder hatte eben seinen anderen Standpunkt. Ich machte auf den Himmel aufmerksam, dessen Böcklin-Blau durch die grünen Baumgipfel schimmerte. Und die ganze übrige Gesellschaft behauptete, der Himmel sei überhaupt nicht blau. Die Frau des Malers, deren feiner Farbensinn verbürgt war, nur sie stimmte mir bei. Aber das schöne Böcklin-Blau, das ich so gern beglaubigt und gemalt hätte, es fand keine Majorität. Die Lethemeyer's nebenan hörten belustigt zu und schüttelten die beruhigten Köpfe; sie fanden, dass es einfach Nacht und dunkel, gar kein Himmel zu sehen und nur unser Auge nicht klar war.

Unwillkürlich drängte sich mir die Nutzanwendung auf: Wie soll in dieser buntgemischten Menschheit nur annähernd ein einheitliches Kunsturtheil, ein einheitlicher Kunstgeschmack erreicht werden? Vier Betrachter stellen schon drei Gegensätze in der Anschauung fest, ein bewunderndes oder urtheilendes Wort ruft helle Opposition hervor. Solche Meinungsverschiedenheiten erinnern mich oft an die Erzählung des jetzigen Finanzministers Miquel, der bei der ersten Kommission zur Berathung des neuen bürgerlichen Gesetzbuches war und die wochenlang andauernde Unmöglichkeit einer Verständigung schilderte. Durch seinen von der Noth eingegebenen Vorschlag, sich doch erst über die Auffassung der Bedeutung, quasi über den Inhaltsbegriff jedes einzelnen Wortes zu einigen, ward sie allmählig, wahrscheinlich nur theilweise überwunden.

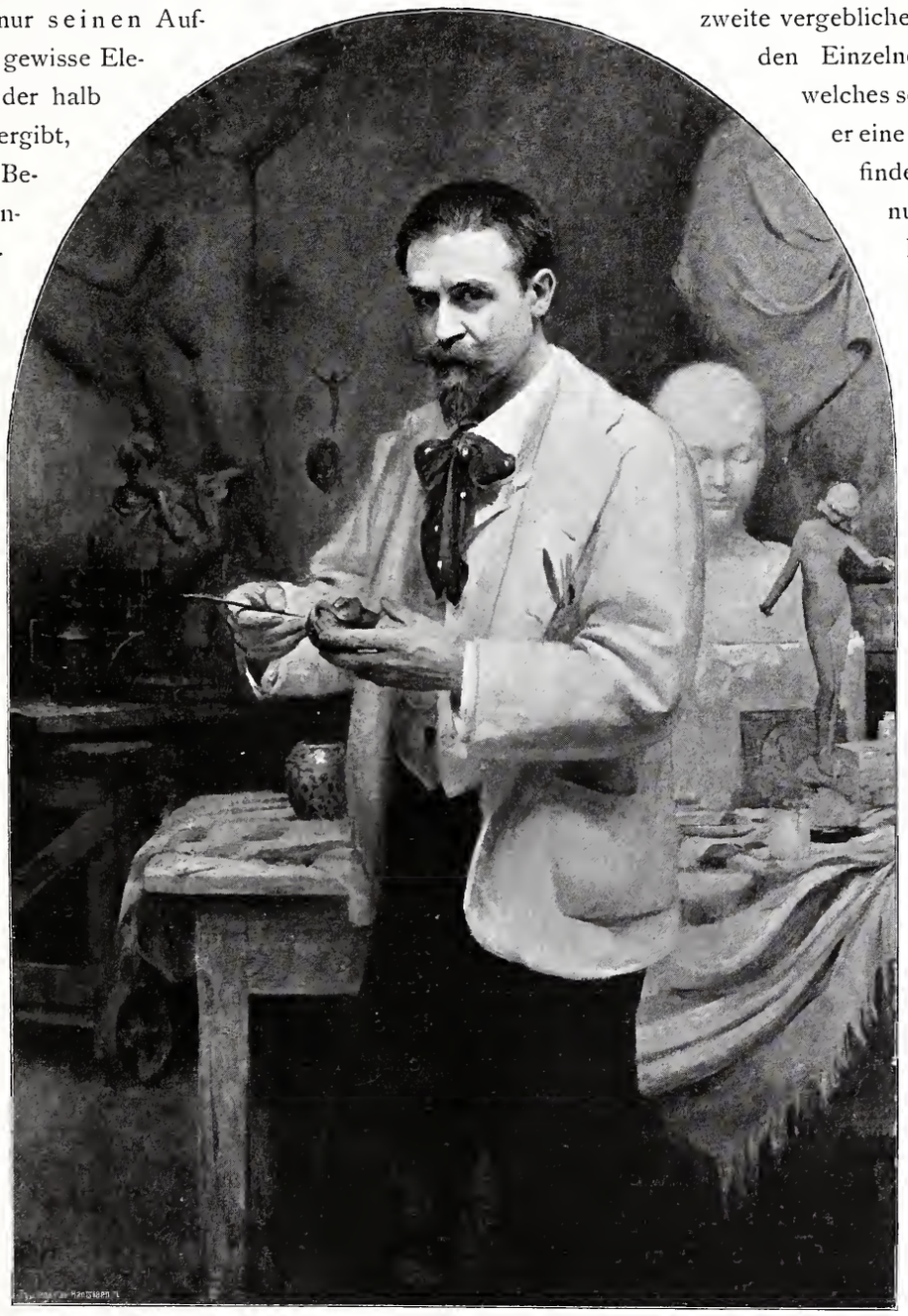
Wenn sich dieses gründliche Verfahren auf dem juristischen Gebiet, dem Gebiet der klaren, fixirbaren

Adolf Hildebrand sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Wittelsbacher Brunnen in München.

Begriffe als nothwendig ergibt, wie viel dringender wäre es auf dem Kunstgebiete, auf welchem das Resonanzspiel der Eindrücke zwischen Individuum und Kunstwerk, das Unbeschreibliche, das Unfassbare gesehen, gesagt, verstanden sein will! Jeder sieht anders, Jeder hat nur seinen Aufnahmeapparat, der gewisse Elemente gar nicht oder halb oder verändert wiedergibt, und bei dem besten Bestreben bleibt der Einzelne auf seinen Sehkreis angewiesen. Er kann diesen Sehkreis bereichern, — durch die Bereicherung erweitern, — aber derselbe hängt von der Wechselwirkung zwischen innerer Entwicklung und Anschauungsmaterial, nicht von der zufälligen persönlichen Willkür, von irgend einem Bilde oder von dem äusseren, direkten Einflusse eines anderen Urtheils oder einer anderen Richtung ab. Das Zugeständniss der Ehrlichkeit: «Das sehe ich nicht in der Natur, das finde ich auch nicht in dem Bilde», müsste ebenso pflichtgemäss und natürlich sein wie die einfache Bemerkung: «Diesen Dialekt verstehe ich nicht, ich kenne wohl die Ursprache, aber diese Klänge, diese Wendungen sind mir fremd, sagen mir Nichts, weder meinem intellektuellen noch meinem musikalischen Sinn». Wenn in der Kunstbetrachtung diese Einsicht und mit ihr eine derartig aufrichtige Weise zur Vollberechtigung käme, wäre das Verhältniss des Publikums zur Kunst wie das der Künstler untereinander ein weit gesunder basirtes. Eine erste, eine zweite vergebliche Betrachtung würde den Einzelnen bald belehren, welches seine Bilder sind, wo er eine Verständnissbrücke findet, folglich einen Genuss zu erwarten hat Er urtheilt oft aus einer zu grossen, geistigen Entfernung, die ihm das Eigentliche, das Persönliche des Bildes verbirgt.



*Arthur Hacker.* Bildniss des Bildhauers Onslow Ford.

Durch solche Erkenntniss würde er sein Urtheil auf jene Werke eingrenzen lernen, mit welchen er eine innere Verbindung gewinnen kann und durch diese weise Beschränkung nur sich selbst bereichern. Wenn sich mit dem Muth einer ehrlichen Einseitigkeit die Toleranz für die Anders-Art verbände, dann wäre die falsche Voraussetzung, als ob es eine Kunst geben könne, die Allen ein gleichmässiges Wohlgefallen abgewänne, bald aus dem Wege geräumt und mit ihr ein grosses Hinderniss beseitigt. Gleiches Existenzrecht für jede Gruppe! für jede Individualität in der Kunst! Unter dieser Losung sind die

mannigfaltigsten Geschmacksrichtungen möglich und berechtigt. Während die modernsten Modernen ihre Jünger und Agitatoren um sich sammeln, werden die heiligen Alten ihre Anbeter nicht verlieren.

Der reichste und der beneidenswerthe Kunstbetrachter ist Jener, welcher für alle Dokumentationen der internationalen Malerei einen offenen feinen Sinn hat. Ihn stört es nicht, wenn die Seh-Kapitäne auf dem Verdeck und die Lethemeyers im Zwischendeck den blauen Himmel eines Münchener Septemberabends nicht sehen, er freut sich seines Extrahimmels. Für ihn ist jedes neue Ausstellungsjahr eine Art künstlerischer Weltreise. Die ersten, die zweiten Wiedersehens-Eindrücke überraschen, erfreuen, erregen; ihre Wiederholung verwandelt die frische Empfindung in ein mehr oder weniger trauliches Verhältniss zu alten Bekannten, deren Veränderung, Fortschritte, Rückschritte oder Stillstand die Spanne eines Jahres nur leise zu Tage treten lässt, in deren Kreis alljährlich nur einzelne neue Elemente auftreten.

So erging es in diesem Sommer dem ständigen Ausstellungsbesucher der geschilderten Art am Deutlichsten bei den Engländern und Franzosen. Während er sich freute den alten Neuen zu begegnen, erkannte er schnell den vielfachen Einfluss der früheren Generation, die nur abgethan scheint, bei den verschiedensten und jüngsten Debutanten. Die Franzosen, welche bei der äusserlichen Centralisation der französischen Kunst in der Stadt Paris auf strenge Selbsthülfe angewiesen sind, wenn sie sich vor dem Uebermass der Beeinflussungsmöglichkeit retten wollen, traten in der diesjährigen Ausstellungsgruppe mit tuchtigen Proben ihres Könnens auf, ohne ein einheitliches Bild ihres Status von heute zu geben. Während fast Jeder von ihnen ein Votum seiner Selbstständigkeits-Entwicklung auszugeben scheint, oft mit dem Muth «altmodisch» zu sein, bekennen die Engländer einen grösseren Familien-Einfluss untereinander. Ihre Landschaftsbilder, so auserlesen einzelne, so ausgezeichnet viele sind, schaden sich häufig gegenseitig durch eine aufdringliche Familienähnlichkeit. Die Wiedersehensfreude mit den Bildern dieser Art drückt sich dann in dem Worte: «Du hast Dich aber gar nicht verandert!» das von Mensch zu Mensch gesprochen so wohl thun kann, kritisch aus. Mit dieser relativen Kritik sind die diesjährigen Schotten in beiden Ausstellungen zu begrüssen. Der besagte Missstand tritt in der Secession, wo die Engländer einseitiger als im Glaspalast vertreten sind, auffallender hervor.

Als die Schotten vor vier Jahren in München die Neulinge im Glaspalast waren, standen sie alsbald im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und wurden der Gegenstand rückhaltsloser Begeisterung. Die Deutschen haben immer noch die Eigenschaft, die Originalität des Fremden a priori zu überschätzen, zu denken, das Heil läge unbedingt ausser Land. Diese Weitsichtigkeit, deren Vortheile und Nachtheile nicht zu verkennen sind, ruft langwirkende Einflüsse und chronische Irrthümer hervor. Sie kam den Schotten mit vorwiegender Berechtigung zu Gute. Ihr erster, lauter Erfolg in München beeinflusste sie weit stärker als ihr früherer in Paris, gab ihnen ihre Selbstsicherheit, steigerte ihren Parteimuth, verschaffte ihnen die Anziehungskraft einer «berühmten» Gruppe und trug ihnen die Verkaufschancen im Ausland ein.

Aber der hypnotisirenden Wirkung des überraschenden Neuen, welcher der Deutsche so leicht erliegt, — in diesem Sinne ist er immer noch das Medium par excellence, — ist eine Ernüchterung erfolgt. Es sind Jahre darüber hinweggegangen. Der unverkennbar gewesene Einfluss der schottischen Maler auf die Deutschen ist stetig in der Abnahme. Ruhigere Beobachter unter Malern und Kunstfreunden fangen an der schottischen Originalität da und dort zu misstrauen. Die Palette, welche an die Farben der schottischen Stoffe erinnert, verräth eine uniforme Methode; was sich als ganz originell ergab, kommt in die Gefahr industriell zu scheinen, ihre Sprache wirkt nicht mehr als persönliche in der Betonung. Der sich zu oft ähnelnde Farbenakkord bringt den Eindruck mässig interessant variirter Sätze hervor, die im Durchschnitt keine Neuentwicklung aus einem Sprachschatz herausheben und die Manier ihres Dialektstils nicht mehr los werden können.

Wenn man das reizende Aquarell von James G. Laing bewundert und im Katalog: «Trübes Wetter in Rothenburg» liest, sagt man erstaunt: «Sieh da, Rothenburg in's Schottische übersetzt!»

Auch in der Malkunst gilt das alte erfahrungsgemässe Wort: «Wer glaubt, wird selig!» Nur muss man glauben können. Ein grosser Theil der Schotten ist schon zu oft schottisch gekommen, und die gründlichere Einsicht gefährdet den Glauben an ihre Ursprünglichkeit, an ihren nicht aussetzenden, erziehlichen Zusammenhang mit der Natur. Sie malen den Beweis, dass sie ein Rezept in der Atelier-Apotheke haben und vermindern damit die

Gefahr ihres Einflusses auf deutsche Maler. Der deutschen Art fehlt als glückliche Gegenkraft ihrer Nachahmungslust im Durchschnitt die Beharrlichkeit der Verstellung. Der Deutsche sagt sich eines nüchternen Tages, dass es nicht nöthig sei hochrothe Bäume zu malen, um die Reize der reichen, wahren Natur zu erhöhen, dass man seine Welt mit seinen eignen Augen sehen muss und fällt durch diese Einsicht wieder von einem neuen Farbengötzen ab. Er erinnert oft an den geplagten Mann im Cirkus, der sich auf dem galoppirenden Pferde zwanzig Mal umkleidet; er reitet als Spanier, Araber, Italiener, Ungar . . . . . Aber nur die schnell angezogenen und wieder schnell abgeworfenen Kleider illustriren andere, fremde Zonen. Der Mann selbst bleibt im Kerne wer er ist und wird nie weiter kommen, als sein Pferd von ihm gut oder schlecht dirigirt geht. Wenn das Pferd ein Pegasus und der Reiter ein Künstler ist, werden sie gemeinsam den Cirkus und die Maskerade verlassen und in das eigene gelobte Land reiten.

Gerade unter den englischen Malern gibt es eine stolze Reihe, welche ihr Land erobert haben und behaupten. — Die Wechselwirkung zwischen dem englischen Charakter und der Organisation seiner Künstlerschaft hat ganz besonders günstige Verhältnisse hervorgebracht. Die verschiedenen gesunden Rebellionen unter den Künstlern haben sich schliesslich nur als eine erwünschte Hochdruckwirkung auf die reichen, jungen Kräfte erwiesen, welche nicht selten nach wilden Sturm- und Drangjahren auf dem Höhepunkt ihrer Kraftentfaltung in die Ruhmeshalle der bekämpften Royal Academy einkehren. Die Ehrlichkeit und die Beharrlichkeit des englischen Charakters konnte es allein ermöglichen, dass ein Institut, über 125 Jahre alt, vierzig Privilegirten Platz und Macht gewährt und dennoch nicht antiquirt im Urtheil, nicht bureaukratisch ist. Die Einfluss- und Anziehungskraft der Academy beruht zum Theil, zum gesunden Theil auf ihrer materiellen Leistungsfähigkeit. Bietet sie doch der Wittwe eines jeden Mitglieds in einer feststehenden Pensionssumme eine bescheidene sichere Unabhängigkeit und befreit ihr Mitglied von der für die künstlerische Entwicklung oft so folgenschweren Sorge um die Zukunft der Familie. Dieses Vorbild sollte die deutschen Maler, welche nur zu oft durch den Mangel eines solchen Rückhaltes Tages- und Marktsklaven werden, anregen Gleiches zu erstreben. Vortheil und Ruhm locken die jungen Talente Englands in die heiligen Hallen der Royal Academy. Ihre Anziehungsmittel üben nicht leicht einen schädlichen Einfluss aus, weil das schliessliche richterliche Aufnahmsurtheil einen unbestechlichen Standpunkt strenger Kunstforderungen aufrecht zu erhalten sucht und von oppositionellen Strömungen immer wieder vor der drohenden Gefahr des Unfehlbarkeitsglaubens gewarnt und scharf controlirt wird. Verhältnissmässig wenige Maler entziehen sich auf die Dauer dem Novizendienst, der mit der Ausstellung in der Royal Academy beginnt. Er lockt den Outsider schon aus dem Nützlichkeitsgrunde, vom Gros des Londoner Publikums gesehen zu werden, unwiderstehlich an, — er erhält ihn auf der zweiten Tempelstufe als associate of the Royal Academy in Eifer und erhebt ihn mit der Ernennung zum Mitglied der Royal Academy auf den vierzigsitzigen Thron der englischen Kunstgrössen und Kunstrichter. Die zwei Buchstaben R. A. hinter dem Künstlernamen gelten als die unangetastete Ehrenlegion der englischen Maler. Wie sich auch die Gruppen im Lande gebildet haben und bilden, der erziehlichen Anziehungskraft der Royal Academy widerstehen Wenige. Der allgemeine Stand der englischen Malerei bezeugt, dass bis heute aus dieser Thatsache kein Hemmniss für die individuelle Entwicklung entstanden ist. Jede Gruppe hat ihren Urstand von Individualitäten, die Glasgow Boys, wie der New-English Art-Club, wie die Newlyner. Der Parteizusammenschluss tritt bis jetzt nur bei den Schotten als gefährlich schablonisirend auf. Einer unter den Beweisführern dieser Behauptung ist R. Macauly Stevenson, unter der Kameradschaft der Boys der Moonlighter genannt. Seine ersten fein abgetönten Mondbilder erregten lauten Beifall. Da war die Poesie des stillen Abends, an welchem die weichen Strahlen des Mondes die Welt mit mildem Friedenslicht übergiessen. Er nannte seine Gemälde mit Recht: «Idyll», «Träumerei», «Abendfrieden», «Romanze». Dem goethetreuen Deutschen deklamirten sie alle:

«Füllest wieder Busch und Thal,
Ganz mit Mondesglanz.»

Und diese Wirkung fängt zu ermüden an, weil sie denselben Grundton in sechs gleichzeitig ausgestellten Bildern anschlägt. Sobald sie in grösserer Anzahl nebeneinander hängen, haben sie ihre erste, starke Sprache verloren! Man wird Stevenson erst wieder gerecht, wenn man seine feinen Werke einzeln und ohne Bezugnahme auf seine Dutzende sieht.

Dasselbe gilt von einer ganzen Reihe der schottischen Landschaften, ohne die Reize der einzelnen Bilder zu verkennen. Die Feinheiten von George Henry, Alex Frew, Paul F. Maitland, David Gauld, J. Reid-Murray, Alexander, Roche, John und Joseph Henderson, David Fulton, W. P. Adam, A. Brownlie Docharty, T. Austen Brown, D. Muirhead, Grosvenor Thomas, L. Tomson, H. Olivier, R. B. Nisbet, W. Padgett, sind von ganz auserlesener und anziehender Art; nur der gesammtverwandtschaftliche Zug der englischen Bilder untereinander versteckt dieselbe der oberflächlichen Betrachtung. Die schottische «Idylle» D. Martin's, der «Schlepppfad» und der «Steinbruch» W. J. MacGregor's, die schottischen Landschaften von R. S. W. Hamilton, der «Herbst» von J. H. Haig, das «Idyll» von Archibald Key, sie alle haben malerische Vorzüge erster Grösse; aus einer grossen Anzahl ihrer Gemälde spricht das Bestreben, die charakteristischen Reize der englischen Natur mit der detail-feindlichen Technik und der individuell-poetischen Auffassung der Barbizoner wiederzugeben; deren Einfluss ist überhaupt unverkennbar. Die reichen englischen Schiffsrheder und Grosskapitalisten, welche als erste Pioniere französischer Kunst in England ihr Geld in Barbizoner Kunstwerthen anlegten und in ihren kleinen Gallerien ihren Landsleuten zeigten, wie man in Frankreich malt, haben ihrem Lande gute Dienste gethan. Die Anregung, welche von diesen Käufen ausging, war das erste Aufgebot der französischen Schule, welches sich durch die Heranziehung französischer Werke zu der internationalen Ausstellung in Edinburg im Jahre 1886 erneute und fortsetzte. Zu ihr wallfahrten auch jetzt die meisten englischen Maler auf kurze oder lange Zeit. Was sich Grosses und Ausgeglichenes aus dieser Wechselwirkung von heimathlichen Natur- und Kunsteindrücken und ausländischer Schulung entwickelt hat, ergibt sich in glänzendster Weise aus den Gemälden Alfred East's «Morgensonne» und «Dämmerung» aus A. K. Brown's «schottischem Moorland», «Loch-Lomond», «Mondschein», A. D. Peppercorn's «Dorf in England» und «Bauernhof», R. M'Gregor's «Muschelsammler» und «Heuernte».

*Herman G. Herkomer.* Bildniss des Herrn Hubert Herkomer, R. A.

East versteht es, den Luftschimmer, welcher die Ferne verschleiert ohne sie zu verstecken, in meisterhafter Weise wiederzugeben. In seinen Bildern kann man sich ergehen, die tonlose Stille geniessen, einen melancholischen Frieden empfinden. K. A. Brown er-

Henry S. Tuke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badende Jungen.

Edmond de Palézieux pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frisch zugegriffen!

*Samuel Reid.* Septembermorgen.

innert in dem liebenden Herausmalen der feinsten Luftstimmung, in der nichts verschwommen ist, in der das kleinste Blatt in seiner Gestalt vorhanden und doch poetisch, in einem Ton mit dem Bildganzen verbunden bleibt, an den grossen österreichischen Landschafter Schindler. Paterson's «Barbuie's Farm» und Samuel Reid's «Septembermorgen» sind von jener Art Landschaften, in deren Zauber auch ein «Lied ohne Worte» liegt.

Neben diesen auserwählten Werken intimer Schönheit wirken die Landschaften von H. W. B. Davis mit ihrer soliden, deutlichen, sicher nicht poesielosen Kunst, aber als Gegensatz zu jenen feinsten Stimmungsbildern erster Grösse prosaisch. Seine drei Bilder «Nach dem Regen», «Im Mai» und «Im westlichen Hochland» sind wahr, einfach, echt in der Wiedergabe dessen, was ein nicht träumerischer Naturfreund in der Natur sieht, einer von Denen, welche auch begeistert singen: «O Welt, wie bist Du so wunderschön», von welchen wir aber unbescheidener Weise denken: Die sehen doch nur das deutliche Ganze und nicht die hundert Schönheitsgaben und -Spielarten, welche uns wie erschlossene Geheimnisse freuen. Davis sagt selbst von seinem einen Bilde «Im Mai»: «Das ist das wahrste Stück Natur, das ich je malte.» Von seiner soliden Wahrhaftigkeit in der Kunst können noch Viele viel lernen. Melville, den die Glasgower Boys stolz ihren König Arthur nennen, ist wieder durch bedeutende Zeugnisse seiner eigenartigen Meisterschaft vertreten.

Dass sich in der Stadt Glasgow, dem Sitze der Glasgower Boys, der allgemeine Geschmack weder durch die heimathlichen, noch durch die importirten Meisterbilder von der Freude an der Marktwaare befreit und auf den höheren Standpunkt emporgeschwungen hat, scheint das Ergebniss einer Glasgower Ausstellung zu beweisen, in welcher durch ausgetheilte Stimmzettel an jeden Besucher die Preisentscheidung dem Publikum zufiel. Den ersten Preis erhielt das Gemälde von W. Robert Allan, «Das Nord-Ford Uist», ein Werk, dem als Ergebniss des fleissigsten Könnens wohl die erste Note gehört, das aber nie als ein vollendetes Meisterbild bezeichnet

werden kann. Durch dieses Plebiscit lieferte das Publikum einen zuverlässigen Beweis seines eigenen Geschmackes und dieses Selbstzeugniss ist vielsagend, gerade weil es an einem Ort ausgegeben wurde, welcher der Sitz einer der individuellsten Künstlergruppen ist.

Den kräftigsten, individuellsten Auffassungen begegnen wir bei den Malern Frank Brangwyn, Henry S. Tuke und Stanhope A. Forbes. Brangwyn, der Abstammung nach ein Flamänder, ein leidenschaftlicher Freund des Meeres, hat zu See und Land ein grosses Stück Welt gesehen und bringt seine eigene Anschauung in künstlerischer, ursprünglicher Weise zum Ausdruck. Er ist in beiden Ausstellungen vertreten, im Glaspalast mit einem sehr ausgearbeiteten älteren Bilde, «Seemannsbegräbniss», das mit ausgezeichneter Charakteristik die Ergriffenheit derer darstellt, welche ihren Kameraden heimathsfern in's Meer versenken! —

Sein Bild in der Secession, «der wunderbare Fischfang», ist weit skizzenhafter gemalt, die Farbentone wie die Bewegung der Gestalten, die Darstellung der Meeresweite vereinen sich dennoch zu einer überaus starken Gesammtwirkung.

Tuke, dessen «Kartenspielende Matrosen» im vorigen Jahre durch die goldene Medaille und durch den Ankauf von Seiten der Münchener Pinakotek ausgezeichnet wurden, bewährt wieder seine erste Meisterschaft in der Fähigkeit, die Natur deutlich, stark, schleierlos und doch interessant wiederzugeben. Seine «Badenden Jungen» sind eine Scene aus der sonnigen, unmittelbaren Wirklichkeit, die, wie sie selbst, erfrischend wirkt. Man spürt ordentlich, wie behaglich diese kräftigen Jünglinge ihr Freibad in Luft, Licht und Wasser geniessen. Der Prinz-Regent von Bayern, ein grosser Natur- und Badefreund, hat dasselbe als sein Eigenthum erworben. Tuke's zweites Bild, «Der Citronenpflücker aus Corfu», der stämmige junge Mann, der in der Sonne steht und nach den goldenen Früchten ausgreift, erweckt die Sehnsucht nach solcher Ernte in der Sonne Südens. Das Farbenspiel vom Baumgrün und Citronengelb in Licht und Luft ist eine Augenweide.

Einem vollen Gegensatz in der Gegenstandswahl begegnen wir in den Gemälden von Stanhope Forbes die «Steinfuhre» und die «Schmiede». Die beiden Werke sind in ihren künstlerischen Qualitäten ebenso wie die von Tuke durch eine ausgeglichene, gesunde, sichere Kraft der Anschauung und der Technik ausgezeichnet und mit noch feinerer Meisterschaft vollendet! Die «Steinfuhre», welche unter einem grauen, schweren Himmel durch das Land fährt, steht so wirklich und wahrhaftig im Raum und in der Luft, die Pferde, die sie ziehen, drücken so sichtbar die Kraftanstrengung aus, dass wir den lebensgrossen Eindruck als gegenwärtige Wirklichkeit empfinden. Die «Schmiede», welche schon in London als ein Meisterstück der Saison galt, wird wohl für immer ein Meisterstück aus unserer Zeit bleiben. Fern von jeder Theatralik, ehrlich, lebenswahr, steckt in diesem einfachen Intérieur ein lautes Leben; ein Zusammenwirken von Licht, Ton, Wärme belebt die Menschen und das Pferd, fesselt das Auge und vor dem Feuerglanz dieser ländlichen Schmiede verschwinden die künstlichen Grün- und Gelblichteffekte der Modernsten in ein blasses Nichts.

Die beiden Gemälde der Frau dieses Künstlers, Elizabeth Stanhope Forbes, «Am Waldesrand» und «In Cornwall», zeigen ihr Talent und seinen guten Einfluss. J. C. Gotch, auch wie das Ehepaar Forbes ein Mitglied der Newlyner, die an der Westküste Englands als eine gleichgesinnte Gruppe zusammengeschlossen die Natur geniessen und studiren, schickte dieses Mal ein merkwürdiges Bild, «Das thronende Kind», — ein halbwüchsiges, englisches Mädchen in kirchlich-feierlicher Toilette, Märchen-Madonna?, Märchenkönigin?, ein maskiertes, dekoratives Kind von heute, an dem sich der Farbensinn des Malers eine mühsame Aufgabe stellte. Das Gemälde der Mrs. Gotch, «Media Vita», ist weit weg von diesem Farbenthrone und führt mit gewandter Kraft in das alltägliche klägliche Leben der Armen. Das Gemälde von E. James Christie, «Eine späte Sitzung im englischen Parlament», zeigt in interessanter Ausführung ein Bild aus dem Londoner Grossleben. Merkwürdig ist der Beleuchtungseffekt, der von dem Zeichen ausgeht, das die Sitzungsdauer anzeigt und für gläubige Unterthanengemüther wohl ein symbolischer Leuchtthurm der Fürsorge ihrer Vertreter scheint! «Auch eine Sitzung» könnte man das Gemälde von A. Ch. Tayler «Gentlemen, the Queen» nennen; eine elegante rothbefrackte Herrengesellschaft kommt an reich gedeckter Tafel bei Kerzenlicht einer im praktischen England höchst kurz gefassten Unterthanenpflicht nach in dem Toast von drei Worten auf die Königin.

Auf dem Gebiete der Genrebilder sind die Engländer in den diesjährigen Ausstellungen nicht sehr stark

vertreten. Die wenigen vorhandenen sprechen von einem diskreten Geschmack, von einem Fernbleiben von der oberflächlichen Anekdote, wie von der süsslichen Sentimentalität, von der weisen Begrenzung, welche das Schwergewicht in das künstlerische Maass legt. Markus Stone, ein bewunderter Londoner Maler, der von der ersten Gesellschaft Londons die höchsten Preise bekommt, illustrirt seine Salonbeliebtheit durch sein Bild: «Ein geraubter Kuss». Er wird trotz der Lieblichkeit und Lyrik des Vortrags dem landschaftlichen Theil des Bildes so gerecht, dass auch die Bäume, Luft und Sonne der Liebesscene einen Naturzauber geben im Gegensatz zu der theatralischen Selbstherrlichkeit so vieler Anekdoten- und Rührbilder. Stone fügt die Reize einer anmuthigen Landschaft seinen Liebesscenen als beste künstlerische Mitgift zu. Das gesunde Verhältniss der Engländer zur Natur kommt in fast allen ihren Bildern zum Ausdruck. Wo sie Licht, Luft, Sonne malen, fühlt man ihren intimen Zusammenhang mit der Natur, ihre durch beständigen Verkehr vertiefte Beobachtung, ihre Freiheit von den Ateliermauern, den Ateliervorhängen und Ateliergrundsätzen. Welche Luft- und Lichtfülle liegt in dem Gemälde «Croquet» von John Lavery, von jenem Maler, der schon im Jahre 1888 als erster Schottländer die goldene Medaille aus Paris heimbrachte. Da ist Leben, Bewegung, da steht das frische, sonnige, jugendliche England von heute vor uns, dieses jugendliche England, das auch noch nach der Schulzeit neben ernster Arbeit dem Spiel seine Rechte gewährt, im formlosen Verkehr sich von den Gesetzen des drawing room erholt und das Laufen und Lachen mit dem Majorenn-werden nicht verlernt.

Durch die Pflege der körperlichen Spiele, welche den freieren Verkehr der Geschlechter mit sich bringen, stehen die Engländer auch dem Natürlichen in der menschlichen Erscheinung viel näher als die Deutschen und die Franzosen. Der Deutsche bringt oft noch sogar vor dem Modell die durch Erziehung eingeprägte Vorstellung, des «Was sich schickt», nicht los. Selbst die Anschauung der Antike befreit ihn selten von dieser schon vererbten Fessel und wird er in der künstlerischen Praxis geistig freier oder ganz frei, so fällt er leicht wie so viele Abtrünnige in das Extreme; seine Auffassung wird prosaisch, realistisch, oft cynisch und schleppt den Erdenrest: «Und wär er von Asbest, er wär nicht reinlich» mit in seine künstlerische Produktion. Der Franzose kommt dagegen durch die Einflüsse der Eindrücke, der Erziehung, durch den wachen Sinn für das Pikante schwer an dem «Was sich nicht schickt» vorbei, wenn er der nackten Gestalt der Frau gegenüber steht. Er pointirt die Reize mit einem Beifallslächeln und gefährdet damit das Keusche, das Heilige der Schönheit. Auch ohne Pariser Toilette wird das Weib von ihm meist als Pariserin dargestellt. Der englische Künstler steht der Schönheit mit einer Art frommer Andacht, mit einer gewissen Ehrfurcht gegenüber. Hubert Herkomer's Werk, — Herkomer darf durch seinen Entwicklungsgang wohl zu den Engländern gerechnet werden, — eine jugendliche Mädchengestalt an einer Quelle zwischen blühenden wilden Rosenbüschen stehend, von der Sonne leise geröthet und so edel, «All beautiful in naked purity» genannt, illustrirt diese Behauptung. Das Bild kam in den Besitz eines Berliner Herrn. Hubert Herkomer's Arbeitskraft und Vielseitigkeit scheint unerschöpflich; neben dem feinen Gemälde «Daphne» stellt er unter Vielem ausserordentlich feine kleine Portraite seiner Frau und zweier Freunde aus, daneben ungefähr zwanzig Radirungen, Malerradirungen, die meist in einer Sitzung entstanden sind und in hervorragender Charakteristik eine Reihe von englischen Aristokraten und Aristokratinnen geben. In ihnen bewährt er den Erfolg seines heissen Bemühens auf dem Gebiete dieses Kunstschaffens. In literarischen Commentaren beschreibt er, wie er als Autodidakt um die rechte Technik gekämpft und welche Erkenntnisse er erworben habe. Alles was von Herkomer kommt, interessirt. Dass er neben seiner breiten künstlerischen Leistungsfähigkeit noch das Kunstgewerbe, die Schauspielkunst, die Musik, die Geselligkeit kultiviert, giebt seiner allgemeinen menschlichen Begabung ein überraschendes Zeugniss und bekommt ihm selbst am Besten, denn so führt er seiner künstlerischen Arbeit stets neue Kräfte zu. Die noble englische Darstellungsart der weiblichen Gestalt wird auch durch die «Circe» Arthur Hacker's erwiesen. Sie wahrt als «Circe» noch den Schein, der als «vornehm» reizt. Derselbe Maler stellt Christus als leidend aussehenden Menschen mit Magdalena in edelster Auffassung dar, mit einem Realismus, der doch des religiösen Pathos nicht entbehrt. Die dritte ausgestellte Leistung Hacker's ist das vorzügliche Portrait des bekannten Bildhauers Onslow Ford, des grossen Künstlers, dessen Denkmal Gordon's

berühmt, dessen Denkmal Shelley's von so packender Wirkung ist, dessen Kunst atmendes Leben und sprechenden Geist hat.

Die neuesten Erscheinungen in der diesjährigen englischen Abtheilung kommen von einem Liverpooler Maler Robert Fowler. Unter seinen zehn ausgestellten Bildern sind «Die Musen beim Nahen Apolls», «Bezauberte Lichtung», «Frühlingsdämmerung», «Beginnende Nacht», «Eva und die Stimmen», «Die schüchterne Nymphe», «Nachklänge der Musik», «Am grünen Meeresgrunde» von einem zauberischen Reiz, der sich dem Wort entzieht. Nur zwei aus dieser Reihe seien versuchs- und andeutungsweise beschrieben. «Nachklänge der Musik»: Dämmerung rings umher; ein alter Mann und eine junge zarte Frau sitzen unter breiten Baumwipfeln, sinnend bewegt, wehmüthig lauschen sie in der schweigenden Einsamkeit auf die weiche Sprache, mit welcher die Musik die Seele weckt. Seufzer nach den geschlossenen Paradiesespforten, ein schmerzliches Tasten nach dem Woher und Wohin scheint sie zu bewegen. «Am grünen Meeresgrunde» wohnt ein halbwuchsiges, schlankes Kind, in seinen blonden Haaren einen Korallenzweig; die Wellen überspulen die liebliche Gestalt, die Fische schwimmen traulich an sie heran, eine traumhafte, zufriedene Undine grüsst und entzückt sie die Irdischen. Alle diese Gemälde sind voll feinster, coloristischer Nuancen. Alle wie hinter einem Schleier in marchenhafter Ferne gesehen, klar und doch wie aus einer andern Sphäre wirkend, erinnern sie an leise Pianotöne, die eine süsse Stimme aus unbekannter Ferne schickt, vibrirend, rührend, wie Aeolsharfen. Vor mir liegt ein Originalbrief Fowler's an den bekannten Münchener Maler Nonnenbruch, dessen Verdienst es ist, ein ebenso bereiter als gewandter Mittler zwischen der englischen Kunst und der Münchener Kunstgenossenschaft zu sein. Die von ihm für die Münchener Ausstellung Geworbenen sind meist seine Freunde und die Erfolge, welche diese Freundschaft Kunst und Künstlern bringt, bestätigen zum Ueberfluss, wie produktiv auch auf diesem Gebiete «das Persönliche» ist. Nonnenbruch brachte Maler nach Deutschland, welche wohl niemals ohne seinen Einfluss gekommen wären. Fowler spricht sich in dem betreffenden Briefe eingehend über seine künstlerischen Absichten aus und meint: In den meisten Bildern sei die Zeichnung etwas ganz besonderes für sich; sie könne herausgenommen und erklärt werden. Bei ihm sei es das gerade Gegentheil; er schaffe die Formen durch das intimste Verbinden von Ton und Farbe; sie schwebten gewissermassen auf dem Hintergrund, schienen zu verschwinden und stiegen, dem Lichte nachgebend, wieder herauf. Durch diesen beweglichen Effekt lösen sie sich durch die Wirkung der Beleuchtung vom Hintergrunde ab, kämen und gingen wie ein Hauch. Er sei überzeugt, durch dieses Charakteristische stünden seine Werke in jeder Ausstellung einzig da; ebenso überzeugt sei er, dass er nie einen praktischen Erfolg haben werde. Es entzückte ihn, dass es nun in München unerwartet gelungen wäre, seine Bilder zu reproduziren und er glaube, dass es in der ganzen Welt nicht vollendeter

*Alfred Pierre Agache.* Die Zauberin.

Marcus Stone pinx. Copyright 1893 by F. Hanfstaengl.

Ein geraubter Kuss.

gemacht werden könnte. Dieser Brief drückt im weiteren Inhalt einen begeisterten, grossen Ernst in der Kunstbetrachtung wie in der Berufsauffassung aus; er datirt vom 18. August dieses Jahres. Inzwischen wurde die grössere Anzahl Fowlers an einen Berliner Kunstfreund, der um der geschmackvollen Verwendung seiner Mittel zu beglückwünschen ist, verkauft, zwei gingen in pfälzischen Besitz über. Fowler aber wird aus diesem gesunden Erfolge noch grössere Ruhe zum Malen seiner Träume gewinnen. Die goldenen Zinsen materieller Unabhängigkeit zahlen sich, wenn sie zu rechter Stunde kommen, das heisst, nicht zu früh und nicht zu spät, für den Künstler in Stimmung aus. Von den poetischen Bildern Fowler's führt der Weg der Geschmacksassociation zu den harmonischen Schöpfungen Walter Crane's. Unter den vier vorhandenen, «Der Wettlauf der Stunden», «La belle dame sans merci», «Europa» und «Die Schwanenjungfrauen», steht jedes in seiner Weise für diesen interessanten, vielseitigen, geist- und gemüthsreichen Künstler ein. Auf dem Bilde der «Europa» wie der «Schwanenjungfrauen» tritt seine grosse Zeichenkunst und Maltechnik hervor; «La belle dame sans merci» ist ein blumenhaft liebliches, dichterisches Bild, und «Der Wettlauf der Stunden», zwölf feurige Hengste, von starken Jugendgestalten gezügelt, ziehen die rasenden Wagen der Zeit, ist von wahrer coloristischer wie dramatischer Grösse. Eine Einzelkritik an Walter Crane's Bildern wird stets durch die echt künstlerische Wirkung des Ganzen besiegt. Wo uns auch seine Künstlerschaft begegnen mag, ob in den köstlichen Bilderbüchern oder in stilisierten Tapetenmustern, ob in symbolischem oder realistischem Gewande, immer gibt ein grosser Künstler mit reichem Innenleben, dem das geschulteste Werkzeug zu Diensten steht, jedem Geschöpf seinen Adel mit. Walter Crane's Kunst verbindet sich nach allen Richtungen mit Leben und Menschen, sie bemüht sich, dem Kunstgewerbe neue Elemente, neuen erziehlichen Schmuck für den Werktagshaushalt zuzuführen. In dem vorletzten Hefte dieser Zeitschrift spricht der Künstler selbst in klarer und warmer Weise seine Ansichten in dieser Richtung aus. Nicht allein, dass er die Bilderbücher der Kleinen veredelt, er zeichnet den Arbeitern Londons auf einem Festblatt tröstliche Symbole der Freiheit unter der Devise: Als Adam pflügte und Eva spann, wo blieb denn da der Edelmann? — Er zählt unter den englischen Künstlern zu den Grosskapitalisten des Geistes und des Könnens und ihn literarisch so charakteristisch zu schildern, wie ihn Watts malte, verlangt den Raum eines Buches für sich. Seinesgleichen haben wir nicht in Deutschland.

Neben Walter Crane wirkt ein enttäuschendes Gemälde des bedeutenden Malers, Stott of Oldham, «Tristan und Isolde», wie ein mühsam erquältes Theatervorhangbild. Er, ein begeisterter stürmischer Phantast, den die geistige Aufklärung nicht ernüchterte, dessen Name in der Münchener Pinakothek seit Jahren durch vortreffliche Werke vertreten ist, fand für die Darstellung der zwei unfreiwilligen Liebessklaven keinen grossen Ausdruck. Er wollte offenbar zu viel und seine schwungvolle Absicht erstarb in den Details. Seine künstlerische Kraft kommt ungleich stärker in seiner Landschaft «Der Eiger», ein Eisberg bei Mondschein, zur Geltung. Ein mageres Ausstellungsjahr erlaubt aber keineswegs, an der Leistungsfähigkeit eines Künstlers nur im Leisesten zu zweifeln. Ein alljährliches Bestätigen der schöpferischen

*Antonio Fabrès.* Ein Flamländer.

Kraft ist oft beängstigender, als ein zeitweises Aussetzen, denn es berechtigt zur Befürchtung des auch in der Kunst unheilvollen Raubbaues.

Die englischen Symbolisten, die Praeraphaeliten fehlen in den diesjährigen englischen Gruppen. Das veranlasst lebhafter nach ihnen zu fragen und ihre Werke dem Gedächtniss zurückzurufen. Ein Misserfolg, in coloristischer wie symbolistischer Beziehung, der uns Burn Jones' sehnsüchtig zu gedenken veranlasst, ist das mehr charaden- als räthselhafte Gemälde, «Der Spiegel der Zeit» von Archie Mac Gregor. Das ist ein wirrer Spiegel, in den hineinzusehen nur der Verstärkung der Ueberzeugung dient, dass sich die Zeit nicht leicht in der Grenze eines Bilderspiegels einfangen lässt. Der Künstler geht schon einen verheissungsvolleren Weg, wenn er sich begnügt, ihre Bruchtheile den Menschen zu malen.

Der Präsident der Royal Academy, Sir Fr. Leighton, zwingt Denjenigen, welchem der malerische Genuss an sich nicht genügt, zur Auffrischung seiner Bibelkenntnisse. Sein Gemälde «Rizpah» ist zeichnerisch wie coloristisch des bewährten Meisters würdig, ohne von seiner Künstlerschaft die charakteristischste Probe zu geben. Es wäre allenfalls eine ausgiebige Illustration zu einer akademischen Präsidialrede über die Gesetze der Composition und der Farbenlehre, es ist ein gewolltes Meisterbild. Die Heldenmutter der Makkabäer ist ein so dramatischer Vorwurf, dass sie selbst in dieser gesetzmässig componirten Darstellung interessirt. Aber sie ergab keines jener gemussten Bilder, welche das künstlerische Temperament im Sturm und Drang aus der Tiefe holt und so an das Licht stellen muss, wie es die Seele sah. Der eigentliche Leighton-Geist hat keine stürmische, keine heisse, aber eine weichere Sprache, die gobelinhafte Farben braucht und sogar manchmal an die Accente der frommen linienorthodoxen Frankfurter Nazarener, Veit und Steinle erinnert, unter deren Einfluss er in seiner Jugend stand.

Ein gemusstes Meisterbild ist das Portrait des Lord Roberts of Candahar von C. W. Furse, von jenem kühnen, unabhängigen Rebellen unter den Londoner Künstlern, der durch die Gründung neuer Gruppen gegen die Stagnation, welche die Einheitsforderung der Royal-Academy als Gefahr mit sich führt, opponierte, der ohne den Royal-Academy-Adel ein freier Grosser werden wollte und wurde. Er hat durch seine revolutionäre Auffassung dem Meinungsmuth der englischen Outsider einen neuen Anlauf gegeben, dessen weitgehender Einfluss zu verfolgen ist. Sein «Lord of Candahar», eine militärische Capacität Englands, der seinerzeit unterlegene Rivale Wolseley's, — er kommt nun durch das heilige Mittel der echten Kunst in eine sichere Unsterblichkeit, denn Furse hat ihn mit der Vollendung eines Velasquez gemalt. Dieses Portrait zu Pferde zählt unbedingt zu den hervorragendsten Portraits der englischen Abtheilungen. Neben ihm wäre das schon genannte Portrait Haker's von Onslow Ford, die Portraits S. J. Solomon's von Zangwyll, H .C. Herkomer's von seinem Onkel, Hubert Herkomerher vorzuheben. Hacker und Solomon nehmen unter den jungen Malern Londons eine hervorragende Stelle ein. Sie zählen unter ihren Kollegen zu dem umfassendsten, die im Ausland wie in der Heimath viel gelernt haben und das Höchste erstreben! Jugendlich lebhaft und schöpferisch benützten sie sogar einmal die Verlegenheitslage in einer Hängekommission zu gemeinsamer, rascher und gelungener künstlerischer That. Es blieb damals bei der englischen Sitte dichten Nebeneinanderhängens der Bilder ein leerer Raum. Was thun? Hacker und Solomon waren rasch entschlossen, malten innerhalb weniger Tage gegenseitig ihre Portraits und erregten durch diesen gelungenen Akt der Selbsthilfe Aufsehen; das war die sichere Schlagfertigkeit, welche dem Engländer besonders imponirt und ihn als die Gewandtheit anmuthet, die er beim Ringkampf oder beim Footballspiel gern bewundert. Das Portrait Zangwyll's von Solomon ist in der Technik wie in der Charakteristik imponirend. Man braucht nicht zu wissen, dass dieser Herr Zangwyll ein Agitator der Humanitätsidee ist, die in der englischen Gesellschaft viel lebhafter in den besten Salonkreisen umgeht, als in Deutschland. Man sieht es diesem nervösen blassen Mann auf den ersten Blick an, dass er von zwingenden Gedanken beseelt ist, dass ihn das Leben packt, schüttelt und sein Herz verbraucht, und ist nicht überrascht, wenn man erfährt, dass diese nervösen Hände Novellen schreiben, welche das sociale Elend und seine Heilmittel besprechen. Es ist ein neuer Beweis für Solomon's Vielseitigkeit. Niemand würde hinter diesem Portraitisten den Maler des phantastischen Orpheus im praeraphaelitischen Stil vermuthen.

Hubert Herkomer's Portrait, von seinem Neffen gemalt, ist eine willkommene und sympathische Illustration

zu der Vorstellung, die man sich von dem Maler der Miss Grant, von dem Manne macht, der zum Gedächtniss seiner in Bayern verlebten Jugend, seiner schwärmerisch geliebten Mutter in seiner kleinen Geburtsstadt Landsberg den Mutterthurm baute und den dortigen Magistrat für sein Rathhauszimmer in Lebensgrösse portraitirte. So sieht eine Persönlichkeit aus, welche das grosse bunte Leben beherrscht, die das Gestern, Heute und Morgen mit Empfindung verbindet und an ihrer umfassenden Lebensauffassung und Lebensarbeit wächst.

Zwei Portraite Guthrie's und Whistler's stehen in dem Sinne ihrer Eigenartsberechtigung und Eigenartsgrösse hors critique. Weniger wäre das von Walton zu behaupten. Seinem werthvollen Portrait aus dem vorigen Jahre hat er dieses Mal minderwerthige folgen lassen. Alle darin zum Ausdruck kommenden künstlerischen Werthe sind bruchstückartig, angedeutet, angefangen, skizzenhaft bis zur Unerlaubtheit. Solche Bilder können nur als Entwicklungsstationen eines Künstlers interessiren; als Vollbeweis seiner Künstlerschaft muss er Vollendeteres zu bieten haben. Die Genre- und Interieurbilder Walton's mit ihrer Linienspielerei auf Pappendeckel sind Kunststückchen, die oft an der Grenze eines Witzblattmaterials einhergehen. Der Klassiker Oberländer würde sie wohl nicht zu seinen lustigen Vortrefflichkeiten aufnehmen. Das sind leicht erreichbare Effekte, welchen die moderne Sucht nach Sonderbarem ein unverdientes Niveau giebt und zwar vermöge jenes attrappenhaft gebauten Piedestals, das heutigen Tages Jeder besteigen darf, der die drolligsten und neuesten Schnurren malt. Aber der schwache Thron ist hohl und verträgt nicht das leiseste Schrittchen der Zeit. Er dient zu Reklame-Ausstellungszwecken und wird, so lang er eben hält, in jeder Presse aufgestellt. Walton hat in früheren Arbeiten ein zu bedeutendes Talent bekundet, um sich so an die Tagestheaterkasse zu verkaufen. Er spielt gern, aber er sollte die Spielereien im Atelier, im Kreise der Kameraden lassen, welche ihn seiner Neigung zur japanesischen Kunst wegen mit dem Spitznamen Hokusai nennen.

Das Damenportrait eines jungen Malers, Fletcher, fällt durch seine Farbenscala von geschmackvoller, kühner Harmonie auf. Ein Gruppen-Portrait von Sauter scheint der Whistler'schen Führung nachzugehen; ein anderes desselben Malers bildet durch den Gegenstand eine Anziehungsnummer für das grosse Publikum, dem es den populären Pfarrer Kneipp in seiner Sprechstunde zeigt, diesen merkwürdigen Priester, der Gott und der Natur zu gleichen Theilen dienen will — und sich eines so vernünftigen Mittels, des Wassers, bedient. Da heiligen die Mittel den Zweck! — Und zu den geheiligten Mitteln, welche durch die Persönlichkeit Pfarrer Kneipp's wirksam sind, sei nicht in letzter Reihe sein decimirender Einfluss auf den Autoritätsglauben an die praktischen Aerzte gerechnet. Es thut so gut, wenn die Menschen erfahren, dass ihre Gesundheit eine Angelegenheit des eigenen Nachdenkens in gesunden Tagen, nicht nur durch Arzt und Apotheke ein Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit werden soll. Ausserdem hat Kneipp das Wasser, das billige Wasser, zum Lebenswein erhoben. Kneipp und Booth verdienen die goldene Medaille der Akademie der Ethik in spe.

Vor dem ganz prosaisch wirkenden Gruppenbild der Kneipp'schen Sprechstunde geräth man leicht in die raisonirende Debatte. Um ihr rasch zu entfliehen braucht man nur W. F. Cadby's Farbenharmonien anzusehen. Er nennt zwei seiner Damenportraits, in kleinem Format, «Dekorative Füllung» und «Dahlien und Rosen». Der Grundton der Bilder erinnert an die Alma Tadema'sche Art, aber die Ausführung Cadby's ist freier, weicher, ungekünstelter, aufgelöster in der Malart. Es wird der Mühe werth sein, sich den Namen dieses jungen Künstlers zu merken, der als Postscriptum eines sachlichen Briefes, gewissermassen als einen nicht zu unterdrückenden impulsiven Ausruf der Begeisterung, nach mühsamer Auseinandersetzung seiner Ausstellungssache anschreibt: «Ich lebe für die Kunst!»

England kann sich beglückwünschen. Es besitzt noch dieses treibende, erweckende, begeisterte und begeisternde Menschenmaterial, fähig, Anhänger und Agitator, Schwärmer und Vertheidiger zu sein. So findet Jeder eine Umgebung, die ihn trägt, so entstehen als Anregungsheerde die freien Gruppen, so kann es kommen, dass konservative Meister nicht verlassen werden und gleichzeitig pikante, dem allgemeinen Verständniss fernstehende Maler, wie P. Wilson Steer, der nur «Keynotes» gibt, ihre Gemeinde haben. In England gedeihen glücklicherweise noch die sogenannten «überspannten» Leute. Sie haben den Wagemuth, sie selbst zu sein, der dem Deutschen von schul- und leutewegen mit Vorliebe früh verboten wird, und die Quelle der Produktion, die Ursprünglichkeit, so oft im Keim gefährdet, nur zu oft ausrottet. In England

*A. Chevallier Tayler.* Es lebe die Königin! (Gentlemen! The Queen!)

ist der Künstler, der seine besonderen Wege geht, längst nicht so leicht isolirt, wie in Deutschland. Abgesehen von den Gruppen, welche die Künstler unter sich bilden, behalten sie Alle durch die feststehende Sitte der regelmässigen Atelierbesuche den Connex mit einem grossen Publikum. Es ist auch dadurch der Missstand aufgehoben, welcher in Deutschland den Künstler, der kein Salonfreund, kein Salonredner, kein Gesellschaftsmensch ist, oder durch materielle Verhältnisse keine persönliche Verbindung mit der Welt, in der man Kunst sieht und kauft, finden kann, jahrzehntelang verbirgt, versenkt, vergessen macht. Wenn ihm ein günstiges Geschick einen Entdecker, einen Kenner, einen Kunsthändler, einen Freund von Einfluss schickt, so kann ihm plötzlich das Interesse einer Gesellschaft zufallen, die Nichts von ihm ahnte, für die ihn ein Zufall «kreirt». Manchmal, manch trauriges Mal muss er aber auch sterben, um diesen Effekt zu erreichen, um «geboren» zu werden für das Publikum. Und wenn man dann in den Auferstehungshymnen der Nekrologe den Schicksalsgang dieser Versteckten liest, so findet man oft bei tieferem Eingehen mit wehmüthigem Erstaunen die Begründung der Weltabgekehrtheit in den geringfügigsten Banalitäten. Jung hatte er kein Geld, keine Visitenkarten, keinen Frack. Aber er bedurfte der Gemüthlichkeit in den kampfreichen mageren Jahren. So heirathete er in den lustigen Bohémienzeiten und die junge Frau aus der Dachkammer konnte nicht salonfähig werden. Alles zwang zu einer schüchternen Verborgenheit, in der man den sogenannten Kämmerleinsmuth hat, den Muth zwischen vier Wänden, durch welchen man die bescheidenste Unabhängigkeit, die von der Schüchternheit, der Ungewohnheit des Heraustretens gestreichelt und erhalten und zum chronischen Irrthum wird, als Königthum empfinden kann, so lang man sie nicht in die Zug- und Trugluft der Gesellschaft trägt. Dort aber schwindet ihr Zauber, wie das Glühlicht des Leuchtkäfers vor dem Tage. Es ist nur im Dunkeln ein Stern. —

Josèphe Bail pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Zeitvertreib.

Der englische Maler kann leben wie er will, heirathen wen er will, wenn er in seinem Atelier interessante Bilder malt, so besucht ihn am Tage der Atelierausstellungen ein gewisser Theil des mass- und bestellunggebenden Publikums, lernt ihn in seiner Schaffenssphäre kennen und wird dem Eindruck seiner Künstlerschaft, ohne Personalakten zu verlangen, gerecht. Diese Verkehrsart hat auch eine Erweiterung der Aufnahmefähigkeit der Kunstfreunde im Gefolge, begründet allmählig einen selbstständigeren und vielseitigeren Geschmack, eine umfassendere Toleranz und in der einfachen Thatsache, dass die Leute zu dem Künstler kommen, liegt schon eine dem Selbstbewusstsein wohlthuende Zusicherung der Individualitätsberechtigung. Das Land des Spleens und des Nebels hat der Kunst einen günstigen Boden bereitet. Es giebt ihr originelle, farbensehnsüchtige Menschen und bietet diesen wieder Geld, Interesse, Entwicklungsfreiheit. Keinem mag die Geltung, welche jede ausgeprägte Persönlichkeit, jeder geistig arbeitende Mensch in England geniesst, so gut bekommen, wie dem Künstler. Die Aeusserlichkeiten, welche die Engländer mit orthodoxer Strenge zum Codex erheben, sind leicht zu erlernen. Sie hängen nicht von einer individuellen Begabung ab, sondern sie sind Sache einer Fügsamkeit, welche dem Stolz keine Opfer abfordert, eine einfache Gedächtniss-Disciplin. Wo die Deutschen, sobald ein neuer Mensch auf der Bildfläche erscheint, nach dem unverschuldeten, unverdienstlichen Woher der Abstammung, nach dem praktischen Wohin des Lebenszieles und nach dem Zufallswas des Erfolges fragen, sieht der Engländer derselben Bildungsart, desselben Ranges in erster Reihe nur auf die Person. Auf Grund dieser Denkungsweise, welche geistig oder praktisch oder beides zugleich sein kann, verbinden sich die Menschen schneller und wahrhaftiger untereinander, es entsteht schneller jener natürliche, warme, mit Ideeen erfüllte Austausch, es entwickelt sich jene Lebensauffassung und Lebensführung, welche sich nicht mehr mit flüchtigen Gastbesuchen bei Kunst und Natur begnügt, sondern sie als Lebenselemente braucht und liebt!

In diesem Sinne hat die englische Kunst ein gutes Vaterland. Was sie in diesem Jahre den Deutschen in München gezeigt hat, bestätigt trotz seiner Lückenhaftigkeit vollständig, dass im Lande der grauen Tage die Maler Luft, Licht und Raum geniessen, ob sie am Landsend in Newlyn, im Holland-Park-Road, in Glasgow, in Edinburgh oder Liverpool wohnen. Sie haben Alle mehr oder weniger mit Frankreich in Verbindung gestanden, französische Lehrer, französische Freunde gehabt und haben in der freien Republik eingesehen, wie wohl es ihnen in der Heimath geht. Denn der französische Künstler entbehrt den zuverlässigen Zusammenhalt mit kunstsinnigen, gesicherten Kreisen, das Centralisationssystem zwingt ihn, ein Pariser Künstler zu werden, um als ein französischer Künstler im Land und im Ausland zu gelten. Er kann nicht, wie der englische, ruhig im Zusammenhang mit Collegen sein Arbeitsfeld bebauen und die Saisonbesuche abwarten, er muss an die Front kommen, Paris muss ihn krönen. Der französische Künstler steht zu seiner vielgeliebten Lichtstadt in einem ähnlichen Verhältniss, wie der Franzose zu der Frau. Er braucht ihren Zauber, ihre Anmuth, ist berauscht von ihrem Einfluss und giebt ihr seine beste Lebenskraft, um eines Tages sie in der praktischen Lebensbeherrschung ihm voraus zu finden und aus Hingabe ihr Sklave geworden zu sein. Er aber liebt seine freigebige Laetitia, er sucht für seine Kunst das Schönste, Merkwürdigste, Grösste aus seinen Pariser Eindrücken heraus zu gewinnen; wirkt das nicht auf das internationale Heer ihrer Anhänger, so schmeichelt er ihr die Tagesreize ab, malt diese — und wird ihretwillen ein Boulevard-, ein Salon-, ein Cliquensklave, weil er der Künstler seiner Herrin bleiben wollte, die ihn zu krönen versprach mit Gold und Ruhm. Wer ist dieses krönende Paris? — Ein Babylon mit einem Krönungs-Tempel auf der Höhe. Der Weg zu diesem Tempel ist steil, und Labyrinthe voll Gefahren und Irrgängen führen zu seinen Stufen. Einer erfliegt ihn im Luftballon der Reklame, einer ersteigt ihn mit dem heissen Kraftaufwand eines Helden, einer schreitet mit dem leichten Höhenschritt von Gottes Gnaden hinauf, einen schnellt die Zahnradbahn der Protektion oder der Clique für kurze Zeit auf die Tempelhöhe, — und einzelne Erwählte, die als Erste in seine heilige Halle eintreten sollten, leben und sterben in Noth wie der grosse Millet oder ernähren sich mühsam und kärglich wie der grosse Corot.

Die diesjährige französische Beschickung der beiden Ausstellungen ist spärlich und gibt nicht annähernd ein umfassendes Bild der gegenwärtigen Produktion wie es die Frühjahrs-Ausstellung in Paris selbst bietet. Viele der eingesandten Gemälde sind ausserordentliche Proben künstlerischer Tüchtigkeit, viele interessiren, wenige überraschen, noch wenigere schicken kräftige Neuigkeiten.

Vielversprechende Namen, welche auf früheren Ausstellungen glänzten, blieben weit hinter den Erwartungen zurück, z. B. Besnard. Vor wenigen Jahren bekam er für die im äussersten Negligée «Kaffeetrinkende Dame» die goldene Medaille. Die Neuesten proklamirten ihn als Ideal-Colorist und Führer. Alles was Besnard nach diesem Sieg nach Deutschland schickte, fiel durch krankhafte Farbenübertreibungen auf. Das Bravo der auf Besnard Eingeschworenen konnte die Klarsehenden unter ihnen auf die Dauer nicht bethören. In diesem Jahre stehen die so schwer zu verblüffenden Berliner staunend vor den wildbewegten, vielfarbigen, majolikahaft gemalten «Ponys» von Besnard und kämpfen mit möglichster Schnoddrigkeit um eine von ihrer Centrale aus für Deutschland zu monopolisirende Meinung über dieses Dokument der modernsten Kunst. Nach München schickte Besnard «Algerische Pferdehändler» eine skizzenhafteste Skizze. Die Pferde sind roth und lila, Naturwahrheit, Gesetz und Mass haben an dieser Verirrung keinen Theil. Die künstlerische Schönheit tritt ohne diese Grundbedingungen auch nicht in Frankreich, ihrem bevorzugten Lande, in die Erscheinung. Wenn man die in der Nähe dieses Bildes stehende Sculptur der Frau Besnard's, «Eine badende Nymphe», betrachtet, geräth man in die Gefahr, dem Manne die hysterische Erkrankung des Auges vorzuwerfen und sie, was Farbensinn betrifft, seine bessere Hälfte zu nennen. Das Colossalbild Besnard's, eine «Allegorie», entschuldigt ihn wieder und trägt ihm die Gang- und Gäbe-Wendung der deutschen Lehrerzeugnisse ein: «Konnte bei seiner Begabung mehr leisten.» Diese grosse Begabung spricht in der Münchener Ausstellung am Deutlichsten aus seinen vorhandenen Radirungen. Mancher deutsche Maler, der in den Besnard'schen Triumphjahren von ihm angeregt neue coloristische Offenbarungen sah und sich jetzt wieder Rath bei ihm holen möchte, wird von seinen Gemälden enttäuschten Sinnes abziehen und die Besnard'sche Gesetzestafel zerschlagen.

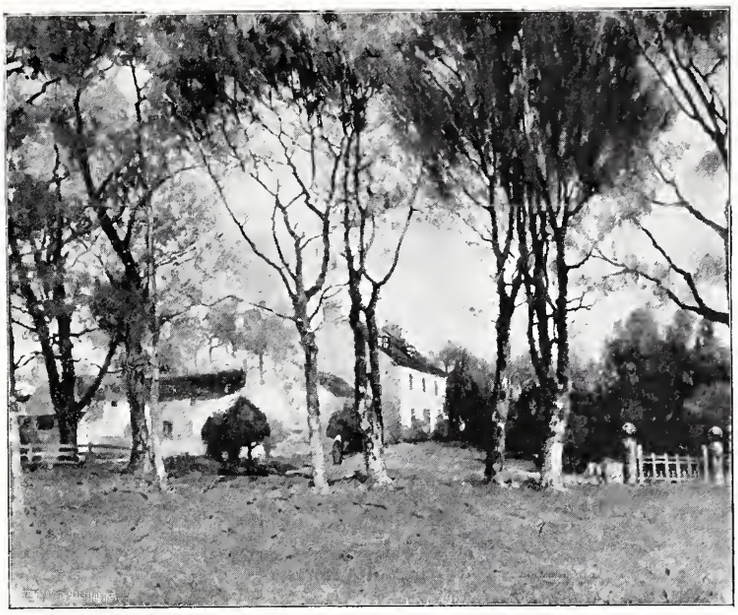
Ein Bild La Touche's, das sich dem Colorismus ganz ergibt, nennt sich «die Apotheose Watteau's». Es dient unfreiwillig der Beweisführung, wie diskret und anmuthig Watteau's Genre war und wie die Superlative der Verehrer und Nachmaler, auch wenn sie sich mit dem Pinsel aussprechen, mehr schaden als werben. Um Watteau zu feiern, hätte man schon besser einen Original-Watteau hingehängt; auch da gilt das Wort: Selbst ist der Mann.

Eines der originellsten französischen Gemälde ist das Kolossalbild «Salomé» von Louis Chalon; es illustrirt die alte grausame Geschichte mit einer verblüffenden Technik; das sonnigste Sonnenlicht des Orients überfluthet die blutige Scene, die Sonne bringt es an den Tag. Die grausame Heidin mit dem glühenden Mohn auf dem Haupt sitzt in fantastischer Toilette im Style der Damen von Babylon, wie sie Rochegrosse sah, neben ihrem Opfer, nur der grinsende Blödsinn ihres Lachens entschuldigt sie. Der Maler, der so malen kann, verdient den Namen: Sonnenmaler und macht neugierig auf seine weiteren Leistungen.

In der Reihe der französischen Kolossalbilder steht noch die Grande machine von Maurice Orange, «Bonaparte in Aegypten bei der Ausgrabung einer Mumie», eines jener historischen Bilder, welche den Kraftaufwand, den sie kosteten, nicht bezahlen. Vor ihnen frägt man sich, welche Idee, welches Ziel konnte dem Künstler seine Ausdauer, seine Anspannung erhalten? An dem Werke von Orange bestätigt sich die Ueberzeugung, dass die modernste Technik, der unbestreitbare Licht- und Luftreichthum, wie er in demselben erreicht ist, das Konventionelle einer gutstylisirten, aber undramatisch vorgetragenen historischen Erzählung nicht überwindet. Von demselben Künstler ist ein kleines Bild, ein Husar aus der ersten Republik, ausgestellt, das weit grösser ist, als sein grosses.

Die Landschaften in der französischen Abtheilung von Armand Beauvais, Jean Henry Zuber, Ferdinand Heilbuth, Louis Le-Camus, Ernest Marché, M. Levis, Adolphe Binet, A. Lebourg, Eugène Dauphin, Louis Gagneau, Alphonse Morlot, Henry Darien, Camille Bernier, Camille Dufour, Léon Richet, René Billotte, E. Dardoize, H. C. Nozale, Laurent Desroussaux, Bruce, sie alle bieten mehr oder weniger künstlerische Vorzüge und Reize; ohne durch Originalität zu überraschen oder zu blenden, geben sie bei näherer Betrachtung gewinnende, individuelle Werthe aus, vergleichsweise wie in einer grossen Menge bescheiden auftretende Menschen kaum auffallen, aber im intimeren, ruhigen Zwiegespräch durch ihr sympathisches Wesen zur Geltung kommen und fesseln. Ein besseres Lob kann man einem guten Landschaftsbilde kaum nachsagen. Denn

es soll gerade wie die Natur, aus der es genommen ist, mit sanfter Einheitlichkeit Auge und Herz gefangen nehmen und seine Schönheit nicht als Knalleffekt, sondern als dauerndes Geschenk vertheilen. So allein gewinnt es die Macht, den Zauber der Natur, die Stimmung einer Jahreszeit, einer Abendstunde, einer Morgenfrische, einer Waldstille in die vier Wände des Hauses hineinzutragen.



*James Paterson.* Barbuie-Farm.

Alle die französischen Landschaften streben nach der wahrhaftigsten Darstellung von Luft und Licht. Am vollkommensten gelingt diese Absicht F. Just Ovignan, Ernest Marché, Léon Giffard, A. G. Rigolot. In dem Gemälde Ovignan's glüht die Sonne eines heissen Sommertags. Die Dächer, die Bäume, die Menschen, Alles scheint sich der Hitze zu beugen, die Luft ist drückend. An Ernst Marché's «Ufer des Loing zu Caudelles bei Nemours», weht eine frische Brise, Alles athmet jene Landluft, welche Gesundheit zu bringen scheint; welch schönes Wetter in der schönen Gegend! Leon Giffard's «Bei der Arbeit», zeigt stämmige Männer, welche Pflöcke für eine Brücken-Anlage mit allem Kraftaufwand in die Flusstiefe einschlagen. Der Blick umfasst einen weiten, weiten Horizont, die Luft ist wie mit flimmernden Schleiern bedeckt und doch durchsichtig, — ein Meisterstück ist da gemalt. Rigolot's «Thal von Sallanches» mit dem Montblanc im Hintergrund, ist hervorragend in der Luftperspective, in der plastisch wirkenden Gebirgsdarstellung, in der frischen Malerei des Vordergrunds. Durch Licht und Luft zeichnet sich auch Paul Jobert in der Wiedergabe der «Tower-Bridge in London» aus. Alle sind von dem Streben nach Freilichtmalerei beherrscht und im Besitze einer sicher geschulten Technik sie auszudrücken.

Die märchenhaften Nymphen und die irdischen Schäferinnen, die zarten Damen und die starken Arbeiter, die Frommen und die Heiligen, Alle will die Kunst der Franzosen in das rechte Licht, in die freie Luft stellen. Dramard's liebliche «Quellen-Nymphe», Meynier's «Nymphen beim Sommergelage», Claude Bourgonnier's Eva-Gruppe, die, eine «Herbstvision», lebensfroh durch den goldenen Wald tollt, L. Royer's «Triumphirende Venus», Alle stehen in der Tagessonne. Auch L. Royer's «Junge Frau mit Kind», nennt er mit Recht «Sonnenschein». Hernandez «Junges Mädchen», das, seinen blühenden Sommerstrauss an der Seite, im grünen Grase rastet, sitzt auch im hellen Sommerlicht. Beauvais und Gagneau malen die Schäferinnen im Licht der Ebene, Tavernier die «Treibjagd» in der Morgenluft, L. Luigi gibt in breiter, sicherer Darstellung luft- und lichtreich «Die Vorbereitungen zum Jahrmarkt» und sogar die heiligen Legendenbilder, «Der hl. Jodocus», von E. Chigot, «Franz von Assisi», dem die Engel erscheinen, von Laurents, selbst «Der Schritt der Zeit» von E. Dantan, Alle beleuchtet ein reales Licht!

In den Genrebildern der französischen Abtheilung kommt dieses gesunde Streben nicht so hervorstechend zur Geltung. Gemälde, wie «Die klugen und thörichten Jungfrauen» von Hippolyte Fournier, «Die Mahlzeit» von Maillart, «Das Glück» von Outin, «Ein Nachtasyl in Stockholm» von Cederström, fast alle vorhandenen Genrebilder tragen das Gepräge des Erzählstyles von vor zehn und zwanzig Jahren und suchen die Bildwirkung durch gewissenhafte Ausführung zu erhöhen. Es bleiben auch da immer eine gute Anzahl Vorzüge zu bewundern und zu schätzen, aber im Allgemeinen lassen sie kalt. Ein Stimmungsbild, das einen grossen Zauber ausübt, schickt Achille Cesbron in seinem «Nachtstück». Stille Nacht, weicher Mondschein spiegelt sich im Meere, an dessen Ufer zwei liebende Menschen sich zärtlich umarmen — auch eine Mondscheinsonate. Sie wird wenig bemerkt.

Dem Publikum gefällt das Bild «Modellpause» von Richter besser; ein üppiges Weib, eine praedestinierte Odaliske geniesst den Luxus phantastischer Atelierbehaglichkeit. Man weiss nicht recht, ob sie da wohnt oder gastiert, jedenfalls ist sie für dieses Intérieur das Berufsmodell. In einem einfachen, vornehmen, nur aus wenig Tönen geborenen Bild, dem der besondere Beifall der Kenner zufällt, giebt Grimberghe den Gegensatz. Ja, das ist die wirkliche Melancholie, die pathoslose, die der trocknen Thränen, des tonlosen Weh's. Das junge Mädchen wohnt in einer armen Dachkammer. Es ist eben aufgestanden und schaut, nur vom ärmlichen Unterrock bekleidet, sehnsüchtig zum Fenster hinaus. Es weiss, dass da unten das Leben blüht, hat in seiner Schule auch die Hauptwörter: Glück, Freude, Liebe deklinieren gelernt und auch seine Phantasie conjugiert: Ich liebe, Du liebst, Er liebt. Es hat sogar hie und da glückliche Geschichten gelesen, in denen sie sich bekommen haben, es kennt sogar eine Freundin, welche ein Mann «Engel» nannte, welche er aus der Dachkammer von der Näharbeit wegholte, mit ihr an den Traualtar ging, und die jetzt an seinem Arm froh durch das helle Paris geht. Und manchmal sagt dem melancholischen Kinde der tröstliche Spiegel, es habe auch schöne Augen; es fühlt sein warmes Herz, seine Lust zum Singen, Lachen und Liebhaben; und da sitzt es und vernäht für einige Sous die jungen Tage und träumt umsonst. Ach, wieder ein Tag.... Wie ein glücklicher Kapitalist erscheint daneben der fidele Küchenjunge von Bail. Er liegt behaglich ausgestreckt, so lang er ist, auf seinem Küchentisch, er spielt sein dolce far niente mit der Katze, die er mit dem am Faden befestigten Pfropfen neckt und reizt, und wirkt mit seinem seelenvergnügten Gesicht unter der weissen Mütze wie die Murillo'schen Gassenjungen. Das Intérieur der Küche, das Spiel der Lichter auf dem Geräth, den Kupfertöpfen, den Gemüsen, der sichere satte Vortrag des Ganzen, das Mass in der Kraft giebt jenen frohen Eindruck, den die gesunde Kunst immer hervorruft, ob sie Küchenjungen bei ihrem «Zeitvertreib», Helden im Krieg oder Sieg oder stämmige, wettergebräunte Matrosen darstellt, wie es de Palézieux in seinem Gemälde: «Frisch zugelangt, Burschen!» thut. So sieht die stürmische See aus, so die Männer, die mit ihr kämpfen und ihr trotzen!

Ein äusserster Gegensatz zu diesem Kraftbilde «Auf stürmischer See» ist ein Küchen-Intérieur von Bergeret, im stillsten Hafen: Köche beim friedlichen Handwerk, ein Kunstwerk von auffallender Vorzüglichkeit.

Werke, deren Vorzüge dem Publikum blendend in's Auge fallen, sind die Fabrès'schen Gemälde. Ihre Technik ist stupend, die Gestalten treten, oft ohne Hintergrund, so plastisch wie Reliefs heraus. Seine diesjährigen vier Einsendungen, «Die arabische Schildwache», «Ein Musketier», «Ein Flamländer», «Ein Cavalier» tragen wieder alle Vorzüge eines Könnens, das an Sicherheit nichts zu wünschen übrig lässt und doch nicht frei von Künstelei ist, das auf dem Wege der spitzfindigsten technischen Vollkommenheit von jener Grösse einbüsst, die man gerechterweise in der Kunst «Hochwohlgeboren» nennen dürfte.

Alfred Pierre Agache, der noble Allegorist, welcher als Poet fühlt und malt, weich und fein in der Betonung, ist durch eine Gestalt vertreten, welche man nicht durch zudringlich deutliche Embleme, aber durch den leise anziehenden Zauber, den sie ausübt, als «Zauberin» anerkennt. Auch dieser Vorwurf zeigt wieder, dass der feinsinnige Künstler die Allegorie in massvollem Stile auffasst, sich nicht in die Mystik hinein verliert und der Prosa der Deutlichkeit nie verfällt. An den geheimnissvollen Ton der Agache'schen Bilder erinnert das feine Gemälde «Mispelblüthen» von Virginie Demont-Breton. Viel räthselvoller sind die Bilder Schwabe's «Der Eremit», «Der Tod des Todtengräbers» und «Das Schicksal», deren Verworrenheit an Toroop erinnert, ohne so glaubwürdig originell zu sein, wie dessen Mysterien waren. Dannat bringt Anklänge an seine früheren spanischen Tänzerinnen, Aublet stellt eine jener vollendeten Frauengestalten aus, die alle Evaschönheit enthüllen, — und doch aus Paris sind. Collin, der Meisterzeichner, lässt ihre Collegin zur Zeit der gelben Blätter zwischen Herbstbäumen in Toilette ausgehen. Wie sie auch in die Erscheinung gebracht werden, die Göttinnen aus Paris, ihre künstlerischen Schöpfer streben ehrlich darnach, sie in Schönheit und in ihrer Wahrheit erstehen zu lassen.

Die französischen Portraitmaler, welche sonst ein so grosser Anziehungspunkt der Ausstellungen waren, sind dieses Mal sehr schwach vertreten. Unter Allen interessiert wohl am meisten der in Paris lebende, stark von Whistler beeinflusste Spanier Antonio de la Gandara durch sein pikantes Portrait von «Sarah Bern-

Sir Frederick Leighton pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Rizpah.

Ilja Jefimowitsch Repin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Antwort von freien Kosaken (Zaporojzi) auf ein Ultimatum des türkischen Sultans.

hardt». Die Primadonna der französischen Schauspielkunst zeigt der Welt den Rücken, wohl aus guten Gründen, und enthält nur einen kleinen Theil ihres Profils, das freilich den Wunsch nach mehr reizt. Louise Breslau, die bekannte Konkurrentin von Marie Baskirtschew, und Dora Hitz, beide Künstlerinnen deutscher Herkunft und Pariserinnen der Schule nach, haben anziehende Proben ihrer Kunst ausgestellt. Unter den wenigen Portraits interessieren die Dannat's, Blanche's, das Portrait Stetten's von Ch. le Lebargy (dem Mitglied der Comédie Française). Das Portrait von Julius L. Stewart importirt eine elegante Pariserin; sie sitzt, eine glückliche Frau, im chicsten Kostüm von heute auf ihrem bequemen, kissenreichen Sopha, deutlich ausdrückend, welch' einen privilegirten breiten Platz sie in ihrer Welt einnimmt, ohne von den hundert anderen Welten, die es giebt, etwas ahnen zu wollen. Zu demselben Stand gehören die frohen Leute, welche Stewart bei ihrem Lunch auf der Yacht malt. Eine Frau fin de siècle, blass, müde, der man den nervösen Wechsel von Sehnsucht und Genuss, von Hunger und Uebersättigung aus dem Gesicht und aus den Händen liest, giebt Franzini d'Issoncourt in seinem vorzüglichen Portrait wieder. Eine Portraitgruppe von Baschet stellt uns den Onkel «Sarcey», den gefürchteten Kritiker von Paris, im gemüthlichen Familienkreise seiner Tochter, Frau von Brisson, vor. Zwischen Portrait und Genrebild stehen die interessanten Gemälde: «Im Atelier» von Vallet, ein junges Geschöpf mit einem Chrysantemumstrauss in der Hand, cherchant la pose, «Im Atelier» von Sinibaldi, das Modell steht etwas verhüllt und der Maler hängt ein Bild an die Wand, das er ihr gezeigt hatte, und «Bildhauer Bloch in seinem Atelier» von Ch. Weisser. Bei den Courtois'schen Gemälden ist die Leblosigkeit, welche bei noch so viel Vortrefflichkeit von der Convention hervorgebracht wird, nicht zu überwinden. Sie tritt bei seinen Portraits längst nicht so stark hervor wie bei seinen Genrebildern. Seinen künstlich stylisirten Kunstgriffen gegenüber wirkt die Frische einer immer kühnen, ja oft frechen Kunst Raffaelli's, wie eine Naturfreude. — «Das Weib des Lumpensammlers», «Der Dorfbürgermeister», der das lustige Wort an den Tag lockt: «In der Beschränktheit zeigt sich erst der Bürgermeister», die «Strassen- und Dorfbilder», alles ist wahr, heiter und mit jener Technik gegeben, die uns nicht nur nicht in die Mühen des Künstlers einweiht, sondern so hingeworfen scheint, dass man ihm jede Anstrengung bestreiten möchte.

Alle ausgestellten französischen Bilder zusammen, bringen nicht annähernd den charakteristischen Entwicklungsstand der französischen Kunst mit seinen Ausgeglichenheiten und seinen Auswüchsen zur Erscheinung. Die Altmeister Bonnat, Carolus Durand sind ausgeblieben. Die extremen Gruppen der Neuen und Neuesten fehlen fast ganz, nur Schwabe vertritt die Ritter vom Rose Croix; es wäre so ungerecht wie oberflächlich, an den in München vorhandenen Bruchtheilen die gegenwärtige Pariser Malerei nach der revolutionären wie nach der konservativen Seite hin zu beurtheilen. Aber auch das in diesem Jahre vorhandene Material erweist, dass in Paris eine grosse Majorität auf eigene Faust malt und in dem Wettbewerb des Pariser Aufwärtsstrebens schnell und schroff auf ihren eigenen Boden zurückgeschleudert wird, um dort ihre Kräfte in concentrirter Ansammlung zu prüfen und anzuwenden.

In England finden die verschiedensten Künstler einen Zusammenschluss, welcher von dem englischen Charakter durch seine gute Gewöhnung, durch seine starren Anstandsbegriffe, die oft da einsetzen, wo der ethische Drang nicht ausreichen würde, erhalten wird. In Frankreich dagegen muss sich fast Jeder unter die Disciplin seines Egoismus stellen; er geht in die Arena Paris, spannt alle seine Kräfte an, um mitzukämpfen, «Franctireur, coute que coute!», um seinem Ziel unter allen Bedingungen gerecht zu werden; es ist ein roheres Gedränge an die Front zu kommen, welches nur anmuthiger in der Form ist und dem der Staat nicht den beruhigenden massgebenden Gerichtshof entgegen setzt, den England in der Organisation der Royal Academy bietet. Die Engländer machen es wie die Deutschen, sie gehen zu den Franzosen in die Schule, lernen an deren Erworbenem, profitiren von dem erreichten Höhepunkt und nehmen die dort gefundene Anregung als geistigen Sauerteig mit in ihr Vaterland zurück. Die Franzosen selbst aber zerstören häufig in ihren jungen aufstrebenden Künstlern durch den embarras de richesse, den sie heute in dem Tohuwabohu ihres Eindrucksgebietes, in ihrer centralisirten Kunst haben, die organische, allein gesunde Entwicklung, welche stille Zeit, heisse Arbeit, inneren Kampf braucht und keinen vorschnellen Ruhm verträgt. Pariser Ruhm ist noch ein ganz besonderes Gift, ein Tollkirschengift. Eine Proklamation in Paris findet alsbald durch die auch in diesem Falle zu

fürchtende Macht der Presse ein internationales Echo; durch unzählige Wiederholungen nährt es eine gefährliche, eine trügerische Vorstellung. Wenn dann im Laufe der Zeit dieses internationale Echo nachlässt und verstummt, so denkt der Betrogene bethörter Weise, die Akustik versage nur, — während doch das Tagesgeschrei mit der Tageswirkung aufzuhören pflegt, siehe Munkascy.

Alle diese Erwägungen gehören in das Bereich der raisonirenden Erfahrungswissenschaft. Die diesjährige Ausstellung des Pariser Salons, wie der Royal Academy haben bewiesen, dass die Weinberge der Kunst nicht verödet sind. In Paris treten sich die schlimmen Erfolge des Raubbaus auf der einen, des zu nahrhaften Bodens auf der anderen Seite zu Tage. Die Alten und die ältlich Malenden leben dort zu sehr vom alten Stile, die Neuen und die das allerneueste Suchenden leiden unter dem überwältigend anregenden Licht- und Freiheitsmeer von Paris und unter dem verwirrenden Anschauungsmaterial in der vorhandenen Kunst.

*Marcel Baschet.* Sarcey bei seiner Tochter, Frau Brisson.

Die Beschickung der Engländer und Franzosen in beiden Ausstellungen ist unter allen Gesichtspunkten interessant. Das, was sie versagt, die Berechtigung zu einem allgemeinen Urtheil über die Produktion der beiden Länder, ist von untergeordnetem Werthe, insofern es doch nur aus dem Material einer Ausstellung gezogen, eine Jahresbilanz ergeben könnte. Eine weiter ausgreifende Bilanz müsste mindestens mit dem Material von Jahrzehnten rechnen. Ein Jahr ist zu kurz und giebt oft nur Gelegenheit den Wein anderer Jahrgänge ehrlich und sicher zu beurtheilen, seine Blume zu geniessen. Der Most und der Champagner sind Saison- und Momentsgenussmittel, welche auch ihre Berechtigung haben und welche ein feiner Trinker zur Zeit nicht entbehren mochte. Jede Ausstellung servirt diese dem Publikum und mancher vorübergehende Geschmacksrausch bestätigt, dass der Vergleich, bei seinem Vorrecht hinken zu dürfen, stimmt! Die in diesem Sommer ausgestellten Werke geben nur Bruchtheile aus ihrer heimathlichen Kunst. Ihre Mittler könnten auf eine Kritik ihrer Lückenhaftigkeit hin mit der Anekdote eines Gesellschaftsstrebers antworten, der auf die Bemerkung einer seiner Gäste, welch auserwählten Verkehr er habe, feurig vor allen Anwesenden betheuerte: «Dabei sind die Nettesten heute nicht gekommen!» Er verstand unter den Nettesten die Erfolgsgrössen.

Der diesjährige Vergleich der Deutschen mit den Ausländern ergiebt für jene ein günstiges Resultat.

Das ehrliche ernste Streben der deutschen Künstlerschaft, ihr unermüdliches Arbeiten hat unbedingt in den jüngsten Jahren ihre Kraft in ihrem Kern, in ihrer Eigenart gefördert. Aus einer grossen Zahl ihrer Produktionen spricht ein Muth der Selbstständigkeit, der oft der erste verheissungsvolle Schritt der Befreiung von fremden Einflüssen ist, welche man nicht in eigene Art umwandeln konnte. Durch diese verdienstliche Arbeit der Umwandlung des Fremden zu eigenem Gut ist das englische Kunstschaffen gross geworden. Offenkundig haben die englischen Künstler bei den Alten, wie bei den Neuen, bei den Italienern, Deutschen, Franzosen und Japanesen gelernt und ihre Individualität an den fremden Einflüssen und Lehren gestärkt und gehoben. Während die gegenwärtige französische Kunst an ihren langjährigen Erfolgen leidet und durch gesunde Arbeit den entnervenden Gefahren ererbten Reichthums zu entrinnen sucht, überrascht England durch den reichen, guten Erntestand der gegenwärtigen englischen Kunst. Wenn die deutschen Maler von der Einsicht in das selbstkräftige weise Arbeitssystem ihrer englischen Collegen ebensoviel profitiren, wie die Engländer bisher von der deutschen Kunst profitirt haben, so tritt ein gerechter Austausch in Kraft. Solche Ergebnisse verbürgen den

dauernden Werth der internationalen Ausstellungen und müssen für die flüchtigen Wirkungen, welche sie im grossen Publikum hinterlassen, entschädigen.

Den deutschen Ausstellern bekommt die diesjährige mässige Vertretung des Auslandes gut. Ihre Leistungen werden nicht nach den Gesetzen der Höflichkeit und Gastfreundschaft in den Hintergrund gedrängt, sie nehmen einen breiteren Platz ein und wissen ihn zu behaupten. Die Majorität tritt wie ein Heer von tüchtigen Arbeitssoldaten auf. Wenn es erlaubt wäre, sich von einer Ausstellung rühren zu lassen, an Gelegenheit fehlt es bei einigem herzlichen Nachgehen wirklich nicht, und nützlich wäre es sicher. So viel ehrliche, heisse Arbeit hängt an den Wänden, so viel Willensmuth, so viel Streben nach dem rechten Können, so viel Hoffnung auf das Ziel! Und mit wie viel Indolenz, mit wie viel Oberflächlichkeit, mit wie viel Spott und Härte gehen die lieben Nebenmenschen vorüber. Sie ahnen nicht, dass es sich da auch um einen blutigen Kampf handelt mit der Welt, in der es trotz aller Kultur ungestillten Hunger gibt... Ein herzlicheres Interesse an der Einzelarbeit des Künstlers lehrt tiefer hinblicken und erschliesst der eindringenden Betrachtung häufig ungeahnte künstlerische Werthe, welche die Oberflächlichkeit übersieht und infolgedessen läugnet. Es ist traurig, vielsagend und weit folgenschwerer als die vernünftigen Leute meinen, dass das Wort «Gefühl» und mit ihm die Salonberechtigung desselben als «Sentimentalität» in der Allgemeinheit zum Hausrath von früher geworden ist, fälschlicher Weise nicht als ein gesunder Motor angesehen wird und dass man nur die nüchterne «Sachlichkeit» an seine Stelle zu setzen sucht. Das künstlerische Urtheil, welches aus der Empfindung geboren wird und deren Intuition nachfolgt, von der Gefühlswärme gewissermassen zum Gedanken geschmiedet wird, es ist das vollgültige, das allein vertrauenswürdige. Wer sich dieses vor den Bildern erwirbt, der lernt ihre Sprache verstehen, versteckte Schönheiten entdecken, ihren Ernst schätzen!

Der kleine Menzel, der Grosse, pflegt bei seinen Ausstellungsbesuchen jedes Bild genau anzuschauen. Einmal über das Warum befragt, erklärte er, ihn interessire das Ziel, das sich jeder ehrlich Strebende stelle und wie er es zu erreichen suche!

Wer nur annähernd auf diese Weise die beiden Münchener Ausstellungen betrachten wollte, würde viel Arbeit, aber auch viel Anregung finden. Er würde klar die Nichtberechtigung getrennter Ausstellungen, die Gemeinsamkeit der künstlerischen Leistungen und Interessen erkennen und feststellen, dass er den Weg zwischen Glaspalast und Secession als ein mühsames Opfer an die Zufalls- und Persönlichkeitspolitik als sehr überflüssig erachte. Diese Ueberzeugung wird derart von Thatsachen unterstützt, dass wohl die Aufhebung der Ausstellungs-Arbeitstheilung, wie alle Vernunftfragen, nur eine Frage der Zeit ist. Auch vom praktischen Standpunkte aus kann dieses viel besuchte, viel beliebte München, dieses Stück Italien in Deutschland, nicht genug thun, um den Fremden die Wege zu seiner Kunst bequem zu machen. Auch der Idealismus ist praktisch!

---

*Die Antwort von freien Kosaken auf ein Ultimatum des türkischen Sultans.*

Zu den ausländischen Gemälden, welche in der diesjährigen Ausstellung des Glaspalastes Aufsehen erregten, zählte in allererster Reihe dieses Werk des russischen Malers Jlja Jefimovitsch Repin. Mit stupender Meisterschaft stellt er in demselben die Physiognomien und Gestalten einer von Spott, Spannung, Neugierde, Wuth und Rachsucht bewegten Gruppe dar. Jedes einzelne Gesicht dieser Kosaken-Gesellschaft verräth seine Art der Antheilnahme, ja, den Charakter. Das ist eine hochdramatische Scene, meisterhaft gemalt.

Repin ist heute eine erste Künstlergrösse Russlands. Er überwand in seiner Entwicklung alle Leiden- und Kampfstationen eines unbemittelten Russen, welcher aus dem Steppengebiet Charkow's, aus der Hütte einer kosakischen Dorfschule nach Petersburg gelangen und dort malen lernen will. Er lernte malen. Aus einem fanatisch arbeitenden Schüler ward er ein protestirender Wander-Aussteller und aus diesem entwickelte er sich zu einem Reformator der Petersburger Akademie. Gegenwärtig ist er eines ihrer ersten und angesehensten Mitglieder und besitzt dort sein Meister-Atelier.

Er ist als historischer Maler ebenso anerkannt wie als Portraitist. Seine Kosaken-Typen, sein Portrait Tolstoi's, dessen Freund er ist, seine feine Radirung von Eleonore Duse sind in weiten Kreisen bekannt. Repin erhielt schon im Jahre 1873 die goldene Medaille in Wien, im Jahre 1878 die goldene Medaille in Paris. Er ist ein Mann von 51 Jahren und keiner von den selbstzufriedenen, welche von dem Erreichten gelähmt werden. Sein eisernes Streben verheisst neue Grossthaten!

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00109 9601